



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

907

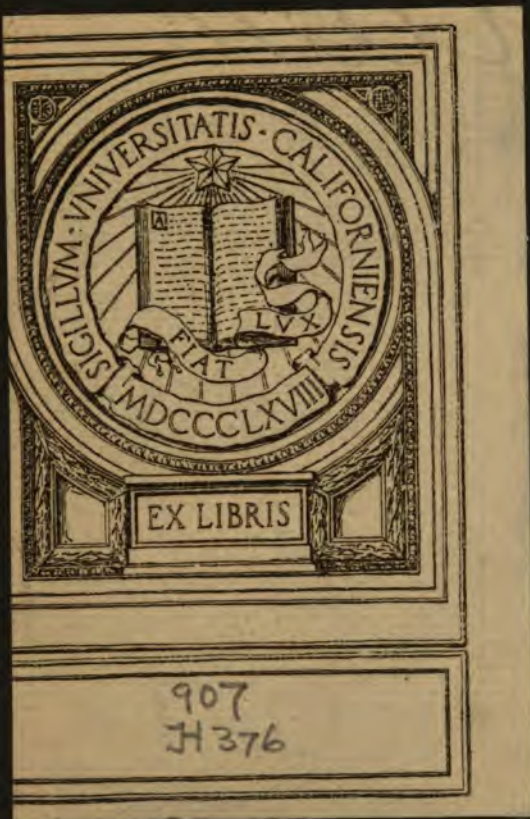
H376

UC-NRLF



\$B 29 804

XC 16752



EX LIBRIS

907
H376

JUL 17 1913

Ordentliche Veröffentlichung der Pädagogischen
Literatur-Gesellschaft "Neue Bahnen"

Das Drama des Auslands seit 1800

von Otto Hausser



W. Voigtländer-Verlag in Leipzig 1913

Ungeb. M. 2.-, geb. M. 2

70 7101
ABGOTLAD



„Pädagogische Literatur-Gesellschaft Neue Bahnen“

1. Als **Ordentliche Veröffentlichungen** erscheinen zum 24. Jahrgang 1912/1913 der Zeitschrift **Neue Bahnen** folgende vier Bücher:

Geheimrat Prof. Dr. Karl Lamprecht, Einführung in das histor. Denken.
Literarhistoriker Otto Hausser, Der Roman des Auslandes seit 1800.
Prof. Dr. R. Reinisch, Gesteins- u. Mineralische d. deutsch. Bodens.
Literarhistoriker Otto Hausser, Das Drama des Auslands
seit 1800.

Einzelpreis jedes Werkes ungebunden 2 Mark, gebunden 2.60 Mark. Die Ausgabe erfolgt vierteljährlich.

Abonnementsbestellungen werden am besten bei einer Buchhandlung, sonst bei der Post aufgegeben. Die Lieferung der Buchpublikationen erfolgt im allgemeinen in ungebundenen Exemplaren (Abonnement A 6 Mark); wünscht der Abonnent gebundene Werke zu erhalten, so erhöht sich der Jahresbeitrag auf 8 Mark (Abonnement B).

2. **Außerordentliche und frühere Ordentliche Veröffentlichungen:**

Anthes, Otto, Heinz Hausser, Ein Schulmeisterleben. Ungeb. M. 3.—, geb. M. 4.—

Sür Abonnenten ungeb. M. 2.25, geb. M. 3.25.

Bloß, Robert, Wortgeschichten. Die Haus und Schule erzählt. Ungeb. M. 2.40, geb. M. 3.—. Sür Abonnenten ungeb. M. 1.80, geb. M. 2.40.

Srenkel, R., Die Nobelbankarbeit in Verbindung mit dem Linearzeichnen. Geb. M. 2.—. Sür Abonnenten geb. M. 2.70.

Graebner, Paul, Die Entwicklung der deutschen Flora. Ungeb. M. 2.—, geb. M. 2.60. Sür Abonnenten ungeb. M. 1.50, geb. M. 2.10.

Kalser, E., Aus der Vorzeit. Bilde in der Entwicklungs- u. Vorgeschichte d. Menschheit. Ungeb. M. 2.60, geb. M. 3.40. Sür Abonn. ungeb. M. 2.10, geb. M. 2.90.

Stadler, August, Philosophische Pädagogik. Ungeb. M. 4.—, geb. M. 5.—. Sür Abonnenten ungeb. M. 3.25, geb. M. 4.—.

Witkowski, Georg, Entwicklung der deutschen Literatur seit 1830. Ungeb. M. 2.—, geb. M. 2.60. Sür Abonnenten ungeb. M. 1.50, geb. M. 2.10.

Wundt, Wilhelm, Einführung in die Psychologie. Ungeb. M. 2.—, geb. M. 2.60. Sür Abonnenten ungeb. M. 1.50, geb. M. 2.10.

Wünsche, Alwin, Die deutschen Kolonien. Ungeb. M. 2.—, geb. M. 2.60. Sür Abonnenten ungeb. M. 1.50, geb. M. 2.10.

Bestellungen auf diese Veröffentlichungen zu ermäßigtem Preis können nur auf den dem 1. Heft **Neue Bahnen** beigelegten Bestellscheinen erfolgen; diese sind der betreffenden Buchhandlung ausgefüllt auszuhandigen und werden von dieser an den Verlag weitergegeben. Die Bestellscheine gelten nur für das betreffende Abonnementsjahr und verlieren nachher ihre Gültigkeit.

Ausführliche Prospekte gratis von B. Voigtländers Verlag in Leipzig

„Pädagogische Literatur-Gesellschaft Neue Bahnen“

Die „Pädagogische Literatur-Gesellschaft Neue Bahnen“ ist im Jahre 1911 in Leipzig gegründet worden und besteht aus den Herren: S. Lindemann, O. Menrich, Rud. Schulze, E. Walther, K. Wehner und A. Wolf, sämtlich Lehrer in Leipzig. Die Gesellschaft hat sich die Aufgabe gestellt, für die Fortbildung des Lehrers und für einen besonnenen Fortschritt auf dem Gebiete der Volks- und Jugendziehung zu wirken. Dieses Ziel sucht sie zu erreichen, indem sie einen neuen Weg zur Verbreitung pädagogischer Literatur einschlägt. — Durch die enge Verbindung von Zeitschrift und Buch wird sie jedem Gelegenheit geben, sich über wichtige pädagogische Fragen wissenschaftlich und gründlich zu unterrichten. Die Gesellschaft gibt heraus:

Ordentliche und Außerordentliche Veröffentlichungen.

Die Abonnenten erhalten als

Ordentliche Veröffentlichungen

1. die seit 23 Jahren erscheinende Zeitschrift „Neue Bahnen“, die R. Voigtländers Verlag in Leipzig der Gesellschaft als Organ zur Verfügung gestellt hat und die als besonnenem Fortschritt dienende Zeitschrift der deutschen Lehrerwelt bekannt ist.

2. Jährlich vier Bücher in vornehmer Ausstattung, zum Teil reich illustriert, im Gesamtumfang von 32–40 Druckbogen.

3. Jährlich 1 Sonderheft (vom 24. Jahrgang an), in dem die pädagogischen und die für den Lehrer wichtige allgemeine Literatur eingehend gewürdigt wird. Der Jahrespreis der Ordentlichen Veröffentlichungen ist 6 Mark.

Neben diesen Ordentlichen Veröffentlichungen soll in zwangloser Folge als

Außerordentliche Veröffentlichungen

eine Reihe von Werken erscheinen, die die Fragen der pädagogischen Theorie und Praxis eingehend behandeln und die von den Abonnenten der Neuen Bahnen zu wesentlich ermäßigtem Preise nach Wunsch und Wahl erworben werden können. Die „Pädagogische Literatur-Gesellschaft Neue Bahnen“ will dem deutschen Lehrer das Beste bieten zu einem Preise, der bisher unerreichbar war, und der es auch dem jüngeren Lehrer in Stadt und Land, der mit seinem Bücherbudget rechnen muß, ermöglicht, sich eine wertvolle pädagogische Bibliothek zu erringen.

Die Gesellschaft verzichtet auf ein bindendes Programm: Pädagogik heißt Entwicklung, heißt Leben, und wie das Leben vielgestaltig, so sollen die Gaben vielgestaltig sein, die sie der deutschen Lehrerschaft bietet. Namen von Weltruf finden sich auf ihrer Autorenliste; neben Männern der Wissenschaft werden Männer der Praxis das Wort ergreifen. So wird der Abonnent der „Neuen Bahnen“ nach und nach eine

Pädagogische Hand- und Hausbibliothek von bleibendem Werte erwerben, an deren schmutzen Bänden sein Auge immer mit Freuden haften, zu denen seine Hand mit Ruhe immer wieder greifen wird; eine Bücheret, die Freunde, Berater, Helfer in vielen pädagogischen Nöten bringt.

R. Voigtländer-Verlag in Leipzig, Hospitalstraße 10



Ordentliche Veröffentlichung der „Pädagogi-
schen Literatur-Gesellschaft Neue Bahnen“

Das Drama des Auslands seit 1800

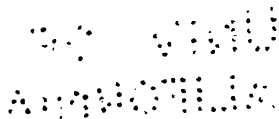
von

Otto Hausser



R. Voigtländer's Verlag in Leipzig 1913

Copyright 1913,
R. Voigtländers Verlag
in Leipzig



Umschlagzeichnung von
Erich Gruner, Leipzig

Das Register befindet
:: sich am Schlusse ::

Vorwort.

Die im Vorwort zum „Roman des Auslands seit 1800“ dargelegten Grundsätze gelten auch für diese Arbeit. Auch sie beschränkte sich auf die Hauptliteraturen und auf die Hervorhebung des Wichtigsten. Wegen der nicht einbezogenen Literaturen kleinerer Sprachgebiete mag auch hier auf des Verfassers „Weltgeschichte der Literatur“ (Leipzig, Bibliographisches Institut, 1910, 2 Bde.) verwiesen sein. „Das Drama des Auslands seit 1800“ bildet ein abgeschlossenes Ganzes für sich, dennoch wurde vermieden, bereits im „Roman des Auslands“ gemachte Angaben zu wiederholen, sofern sie nicht sachlich nötig waren, sondern nur illustrierten. Von Rückverweisen wurde, da sie nur den Text gestört hätten, ohne dafür entsprechende Vorteile zu gewähren, abgesehen. Nur hier sei die enge Beziehung dieses Werkes zu dem vorhergegangenen nachdrücklich betont. Wenn auch im allgemeinen ein Autor entweder Erzähler oder Dramatiker oder Lyriker ist und somit seine geistige Erscheinung nur in einem der drei Teile (denn einer über die Versdichtung ist noch geplant) gezeichnet zu werden hatte, so haben doch ihrer manche sich auf mehreren Gebieten betätigt: ändert dies nun auch nicht das Hauptbild, so ergänzt es dieses doch nicht selten mit immerhin beachtenswerten Zügen. Literaturnachweise wurden auch hier nicht gegeben, ebenso die vorhandenen Übersetzungen nur in den wenigen Fällen vermerkt, wo sie eigenen Kunstwert haben.

Otto Hauser.

Inhalt.

Die Grundlagen	1
Das französische Drama	8
Das italienische Drama	54
Das Drama der iberischen Halbinsel	75
Das englische Drama	82
Das holländische Drama	100
Das Drama der Scandinavier	106
Das slavische Drama	126
Das magyarische Drama	143
Register	148

Die Grundlagen.

Das Drama hat seinen Ursprung zweifellos in den kultischen Vorstellungen, die sich allenthalben, auch bei ganz primitiven Völkern finden, wie weit auch der Weg sein mag von den Tänzen der Polynesier an den Mannbarkeitfesten und den Beschwörungstänzen der Medizinmänner im hohen Norden bis zu Aischylos, Sophokles und Euripides. Der Zusammenhang des Dramas mit dem Götterkult war ja bei den Griechen noch unvergessen: im heutigen Parterre des Theaters stand der Altar. Das griechische Drama ist zugleich das erste in der Geschichte (soviel wir bis jetzt wissen), das als kunstmäßige Dichtform Literatur ist. Es wurde naturgemäß grundlegend und durch die absolute Höhe, die es erreichte, auch vorbildlich für alle Zeiten. Wir finden darin Beispiele für geradezu alle Gattungen. Das hohe Drama behandelte vorwiegend die Schicksale der heimatischen Helden, aber auch — die „Perser“ von Aischylos — die Zeitgeschichte; das mittlere begann damit, daß es die Heroen vermenslichte, sie in ihren privaten Empfindungen darstellte und sie dadurch der Gegenwart annäherte, und führte so zu dem bürgerlichen Drama Menanders; das niedere, das sich von den burlesken Zwischenspielen der kultischen Aufführungen herschreibt, umfaßte das weite Bereich alles Komischen, von den hochliterarischen Komödien des Aristophanes bis zu den bloß unterhaltenden Possen der Spätzeit, die, in den Originalen fast ganz verloren, den Römern als Vorlagen dienten.

Wir dürfen annehmen, daß auch die germanischen Völker bei ihrem Zusammentreffen mit der antiken Kultur ihre kultischen Aufführungen zu einer gewissen literarischen Form ausgebildet hatten; verschiedene uralte Spiele, die sich im Volke oder bei den Kindern erhalten haben, weisen darauf hin: das „Todaustragen“, das Kinderlied von der gefangenen Prinzessin, die befreit werden muß, und ähnliches. Das Christentum gestaltete diese Aufführungen natürlich vielfach um, so daß sie in dem neuen Kult nicht allzu fremdartig erschienen, und gab Anlaß, nach ihrer Art neue auf Grund der christlichen Heilsgeschichte zu schaffen. So hat das Drama der neuen germanischen Völker in allen ihren Ländern, und das sowohl in der betreffenden Volkssprache als auch in dem kirchlichen Latein, ganz denselben Ursprung wie das griechische; seine Entwicklung aus sich selbst aber wurde schon bald gehemmt. Die Tatsache, daß die Kultur der Antike vor ihnen bereits ein völlig kunstmäßiges Drama herausgebildet hatte, machte sich geltend. Man erkannte leicht die Überlegenheit des antiken Dramas, obwohl man erst nur die Nachahmer der Griechen, Plautus, Terenz und Seneca, kennen lernte. So setzte eine gelehrte Richtung ein. Die heimatische Kunst wurde als ungefüß verachtet und ganz und gar dem „Volke“ überlassen, das schon deshalb die Gattung nicht weiterführen konnte, weil es immer seine besten Kräfte an die Kreise der höheren Bildung abgab und dadurch seiner eigenen Kunstübung entfremdete. Die völkische Eigenart ließ sich allerdings auf die Dauer nicht verleugnen, aber das nationale Drama, das nun überall entstand und zuerst in Spanien, dann in England die volle Höhe der Kunst erreichte, ist doch nur ein Kompromiß zwischen der heimischen und der klassischen Überlieferung. Nicht selten macht sich die Verschiedenheit der Elemente geltend, weniger zwar bei den Spaniern als bei den Engländern. Die Autos der Spanier sind vielleicht am reinsten die Fortbildung der altgermanischen Kultspiele zu einer

modernen Kunstform, wenn sie sich auch auf Gestalten der Heilslehre und der christlichen Legende beschränken und noch nicht zu außerreligiösen Stoffen greifen. Die Engländer, Shakespear und die Elisabethiner, schufen aus ihrer Volksseele heraus, benutzten zumeist heimische Stoffe, aber ihr literarisches Vorbild waren die Tragödien Senecas mit ihren großen Gebärden, ihren starken Konfliktten. Freilich waren das äußerlichkeiten, die sofort als das erkannt wurden, als eine gelehrte Richtung neuerdings allerengsten Anschluß an die gepriesene Antike verlangte. Die Regeln, die Horaz in seinem Brief an die Pisonen aufgestellt hatte, sie selbst nur die römische Interpretation der Erörterungen des Aristoteles über das Drama, waren in den elisabethinischen Stücken durchaus nicht befolgt, selbst in denen aus klassischer Zeit nicht, ebensowenig aber auch in den spanischen der Kompromißrichtung. Man kennt den Hauptpunkt dieser Regeln: die Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung. Zuerst wurde in Italien, wo man sich am meisten für Erben der Römer hielt, die Beobachtung der horazischen Regeln gefordert, hier eigentlich rein theoretisch, da ein kunstmäßiges Drama in der Volkssprache nicht bestand; zur Weltbedeutung aber gelangte diese Forderung erst durch die Franzosen, die mit den Schöpfungen Corneilles, Racines und Molières der Antike in der Tat gleichgekommen, ja sie übertroffen zu haben glaubten und ihre Meinung von sich in den anderen Kulturländern bereitwillig anerkannt sahen. Seither bilden Shakespear und die Franzosen Gegensätze, und aus dem Kampf der beiden Richtungen geht das Drama des 19. Jahrhunderts hervor.

Das französische Regeldrama entstand ganz unabhängig von den Engländern, aber die Richtung, als deren Gegensatz es entstand, war eine sehr ähnliche. Alexandre Hardy (etwa 1570 bis 1631 oder 1632), um wenigens jünger als der „Schwan vom Avon“, nimmt für das zeitgenössische Frankreich dieselbe Stellung ein wie Shakespear für sein England und kann in der Tat als

Shakespeares französische Parallelerfcheinung gelten. Wenn Hardy sich in der Sprache stark von der Plejade beeinflusst zeigt, so vergesse man nicht die engen Beziehungen Shakespeares zu der Sprache Spensers und der Cuphuisten. Die Beziehungen zum Schuldrama fehlen bei Shakespeare ebensowenig. Dennoch macht sich ein Unterschied geltend: Hardy suchte, den klassischen Regeln gemäß, seine Stoffe rein dramatisch zu gestalten, während Shakespeare nur zu sehr die epischen Vorlagen seiner Stücke durchschimmern läßt, sei es nun, daß er Holinsheds Chronik oder Plutarch oder einer Novelle folgt. Die eine Forderung der Klassizisten, die nach Einheit der Handlung, hat Hardy zumeist befolgt; die ihn angriffen, taten es also hauptsächlich nur deshalb, weil er nicht auch die anderen beiden Einheiten durchgeführt hatte. So tritt der Gegensatz allerdings bei der Gegenüberstellung Shakespeares und der Franzosen reiner hervor als bei der Hardys und seiner Gegner.

Der Fortschritt der Franzosen über Shakespeare hinaus ist nicht zu verkennen. Shakespeare ist, wenn man seine Stücke als je ein Gesamtwerk betrachtet, Epiker, der nur seine Handlung vorführt, statt erzählt, Corneille, Racine und Molière geben rein dramatische Konflikte und geben sie möglichst frei von epischen Zutaten, die sich zum Teil ja nicht vermeiden ließen. Daß Shakespeare trotzdem auch der größere Dramatiker, nicht nur größere Dichter war, zeigt sich in den einzelnen Szenen: er gab „Stücke in Stücken“. Die Mängel der Franzosen sind ebenso leicht zu erkennen: daß sie sich auf einen einzigen Schauplatz und die Zeit von vierundzwanzig Stunden beschränkten, war Pedanterie; daß sie nur den Vers, und zwar den Alexandriner¹⁾, anwendeten, erschwerte eine Kennzeichnung der Per-

¹⁾ Es ist hierbei allerdings zu berücksichtigen, daß der „deutsche“ und der französische Alexandriner nichts weniger als identisch sind. Der deutsche standiert in Jamben, der französische zählt nur die Silben und läßt dem Rhythmus alle Freiheit. So übersetzte ich selbst mehrere Stücke Molières und

sonen schon durch die Rede allein aufs höchste, bildete eine Sprache heraus, die alsbald völlig Klischee ward. Als man nun wieder zu Shakespeare griff und erstaunt war über den Reichtum und die Tiefe echt dramatischer Wirkungen, glaubte man diese durch die Freiheit vom Regelzwang bedingt und meinte, sogleich dieselbe Höhe zu erreichen, wenn man die drei Einheiten des Orts, der Zeit und der Handlung und womöglich auch die vierte Einheit, die der Sprache, aufgab, und um so genialischer zu sein, je weiter man sich davon entfernte.

Die große Bewegung gegen den französischen Klassizismus vollzog sich in der deutschen Literatur bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, griff von da aus zunächst auf die skandinavischen Länder über, fand ihr lebhaftes Widerspiel in der französischen Romantik und setzte sich mit dieser auch für die noch klassizistisch gebliebenen Länder durch. Erst die französischen Romantiker haben die Bühne zum literarischen Schlachtfeld gemacht, und erst dadurch kam diese zu der Bedeutung, die sie während des ganzen 19. Jahrhunderts mit geringen Schwankungen beibehielt. In einem gewissen Sinne schien das Theater

eines Mussets („Wovon die jungen Mädchen träumen,“ in „Aus fremden Gärten“, Heft 20) in dem freirhythmischen Alexandriner der Originale und glaube dadurch auch der deutschen Fassung etwas von Molières Beweglichkeit und Schlagkraft gewahrt zu haben. Ein Beispiel, („Sganarell“; 17. Szene):

Was mich betrifft, find' ich, alles genau bedacht:
Hahnrei zu sein ist doch besser als umgebracht.
Und am Ende, was tut's? Wird der „feigen Kanaille“
Krümmer dadurch das Bein, weniger schlank die Taille?
Die Pest dem an den Hals, der's als erster erfand,
Sich mit diesem Gespenst zu trüben den Verstand
Und des weisesten Manns Ehre daran zu binden,
Was leichtfertige Fraun flatterfönnig erfinden.
Hält sich das Recht mit Recht stets an den Täter, nun,
Was hat bei diesem Fall unsre Ehre zu tun?
Was ein andres beging, das wird zu unsrer Schande.
Knüpfen unsere Fraun heimlich sträfliche Bande,
Wir müssen's tragen nach dieser feinen Manier:
Die Dummheit machen sie, doch die Dummen sind wir...

so aus einem bloßen Unterhaltungstotal, das es vielfach geworden war, zu einem Kulturinstitut im Sinne der beiden Großen von Weimar zu werden. Die Vorbedingungen waren gewiß da, und an einigen Orten und zu einigen Malen wurde in der Tat auf dem Boden der Bühne nach dem Höchsten gestrebt. Wenn man dem nun entgegenhalten kann, daß wahrhaft Großes doch im Drama nur außerordentlich selten geschaffen wurde — Kleists „Penthesilea“, mehrere Dramen von Hebbel und zwei oder drei von Gerhart Hauptmann im nachklassischen Deutschland —, so ist die Ursache hierfür wohl die, daß der Dramatiker notwendigerweise mit Rücksicht auf das Publikum, worauf er wirken will, schafft. Die Höhe des griechischen Dramas wird mit bestimmt durch die der Zuhörerschaft. Der moderne Dramatiker hat auf ein Publikum zu wirken, das in seiner Rassenmischung etwa dem spätrömischen entspricht; die Mehrzahl sind nicht griechische Vollbürger, die zur Zeit der großen klassischen Trias zweifellos noch im wesentlichen blonde Norden waren, sondern brünette Mischlinge, deren Interessen sich mehr oder weniger ausschließlich auf das Geschlechtsleben beschränkten, die allen feineren Wirkungen unzugänglich sind, nur auf die stärksten Reize, die grellen Farben und Töne, die lauten Leidenschaften, die greifbarsten Späße reagieren. Daher die völlige Wirkungslosigkeit gerade der tiefsten Schöpfungen auf der Bühne, die Erscheinung, daß es erst der brutalsten Reklame gelingt, sie gelegentlich — in was für einem Widerspruch mit dem Geist dieser Werke — zu Sensationen zu machen. Noch das Theater der Elisabethiner setzt ein Publikum voraus, das die reine Kunst als solche genießen konnte; Shakespeares sprachliche und psychologische Feinheiten sind nicht Ausnahme, sondern typisch. Das gleiche gilt für die Spanier. Auch die Franzosen hatten, ehe Ludwig XIV. den Adel mit Elementen aus dem Chaos durchsetzt und in sich selbst vernichtet hatte, ein rassistisch weit erleseneres Publikum, als es das heutige ist. Der Einfluß des

Publikums macht sich aber auch darin geltend, daß es zu seinen Lieblingen hauptsächlich die ihm gleichrassigen macht, die ja seinen Bedürfnissen am leichtesten gerecht werden können. Die Hochrassigen sind darum im Drama weit seltener als im Roman und gar in der Lyrik. Nicht, daß ihre Begabung dafür geringer wäre; sie allein leisten auch hier das höchste: Schiller, Kleist, Hebbel, Hauptmann in Deutschland, Alfieri und d'Annunzio in Italien, Shelley und Swinburne in England¹⁾. Aber viele von ihnen werden durch die herrschenden Verhältnisse abgehalten, sich im Drama zu betätigen, oder geben es nach den ersten vergeblichen Versuchen auf, um das Feld den begünstigten Nebenbuhlern zu überlassen.

Wie im Roman ist auch im Drama Frankreich voranzustellen, obwohl es erst zwei Generationen nach Deutschland den Zwang des Klassizismus brach. Aber auch im Drama erschien Frankreich der „Welt“ vorbildlich und blieb das, wenngleich mehr im Sinne der Beherrschung des Marktes als im schöpferischen.

¹⁾ Victor Hugo, Ibsen und Maeterlind weisen im Typus leichte Trübungen auf; der erste soll braune Augen gehabt haben, Ibsen hatte dunkles Haar und dunkeln Bart, Maeterlind hat braunes Haar zu graublauen Augen und rötlichem Schnurrbart. Björnson war reiner Norde, ebenso waren es Rodenbach und Charles van Lerberghe, ist es Verhaeren. Strindberg hatte einen ähnlichen Typus wie Maeterlind, vielleicht lichteres Haar, verrät aber eine leichte Trübung in den Zügen. Bernard Shaw ist reiner Norde. Hierzu mag noch vermerkt werden, daß Aischylos, Sophokles und Aristophanes als vollbürgerliche Griechen ihrer Zeit, die erst die Anfänge der Vermischung mit importierten Sklaven sah, schwerlich stärkere Rassestrübung aufwiesen (ihre Bildnisse zeigen den edelsten nordischen Mannestypus); daß auch Shakespeare nach dem allein echten Stuch von 1623 licht von Haar und Augen war. Die drei großen Franzosen hingegen waren von merklich getrübttem Typus: Cornelle wohl blond, aber braunäugig, Racine braunhaarig und braunäugig, Molière, wie es scheint, blond von Haar und blauäugig, aber mit dunkeln Augenbrauen und ziemlich dunkeln Teint, wenn dieser nicht etwa durch den Gebrauch der Schminke oder später durch Krankheit verursacht war.

Das französische Drama.

Wie angedeutet wurde, hatte auch Frankreich ein volkstümliches Drama und sah es bis nahe an Hardys Zeit gepflegt werden. Dann bildeten sich aus den gelegentlichen Vereinigungen ständige berufsmäßige Schauspielgesellschaften und zugleich eine berufsmäßige Bühnenschriftstellerei heraus, wie Hardy selbst ihr fruchtbarster Vertreter ist. Jetzt wurden erst die Spanier, die bereits ein reiches Theater entwickelt hatten, nachgeahmt, bisweilen nicht viel mehr als überseht, dann auch die Italiener. Ein spanisches Drama war noch die Vorlage von Corneilles „Cid“, der die große Epoche einleitet. Aber das Muster für das „regelmäßige“ Drama gaben die Italiener. Der „Cid“ vereinigt beide Einflüsse. In der Folge machte sich auch der Einfluß der italienischen Stegreifkomödie (commedia dell'arte) geltend, wenn auch nur im niederen Drama und nur für kurze Zeit. Andererseits trachtete man, sich den antiken Vorbildern immer mehr zu nähern, nahm sogar, indem man den gleichen Gegenstand wählte, den Wettstreit mit ihnen auf. Zu den so festgelegten Gattungen kam in den 1730er Jahren noch eine weitere: die „weinerliche Komödie“ — das war ein Spottname — oder das bürgerliche Drama. Die Neuerung kam von England. Dort hat George Lillo mit seinem „George Barnwell“ (1731) das erste Beispiel dafür gegeben. In Frankreich folgten Pierre Claude Rivelle de la Chaussée mit der „Scheinbaren Abneigung“ (1733) und Pierre de Marivaux mit der „Mutter als Vertrauten“ (1735). Als Vorläufer mag man übrigens mehrere Stücke von Marivaux schon aus den 1720er Jahren ansehen, wie denn Marivaux auch schon vor Richardson bürgerliche Erzählungen geschrieben hat; dennoch hat die Richtung in England ihren Ursprung: Marivaux war ein Schüler der „moralischen



Wochenschriften“, hat all seine Eigenart daher. Im weiteren 18. Jahrhundert setzte Voltaire die „klassische“ Richtung und Diderot die moderne des Rührstückes fort. So gut wie ohne Einfluß blieb die Vermittelung der Dramen Shakespeares, zuerst durch de Laplace (in seinem „Englischen Theater“, 1745 bis 1748), dann durch Letourneur (vollständig, 1761—1776); Ducis brachte in entsprechend klassizistischer Bearbeitung ihrer mehrere sogar auf die Bühne (so „Hamlet“ schon 1769). Schillers frühere Dramen machte Jean Henri La Martelière (eigentlich Schwindenhammer) bekannt („Robert et Maurice chefs de brigands“ d. i. „Die Räuber“, 1792; „Théâtre de Schiller“, 1799), aber auch ohne daß sie tiefer einwirkten.

So findet man das französische Drama zu Anfang des 19. Jahrhunderts über das um 1735 nicht wesentlich fortgeschritten, wenn sich mittlerweile auch in „Sizaros Hochzeit“ von Beaumarchais (1784 aufgeführt) ein neuer Geist gemeldet hatte und zur Zeit der Revolution eine entsprechende Bühnenliteratur entstanden war. „Sizaros Hochzeit“ und die Revolutiondramen fügen sich ihrer Kunstrichtung nach restlos in die vorhandenen Gattungen ein. Zum Umsturz im Drama war es noch weit. Die Mode des Konsulats und des Kaiserreichs brachte es mit sich, daß man mit Vorliebe antike Stoffe wählte, mit der Restauration aber setzte sich auch das Ritterkostüm durch. Das war zwar ein Angleichen an die Romantik, aber in der Art, wie es geschah, doch nichts weniger als umstürzlerisch. Zudem konnte Corneilles „Cid“ als klassisches Beispiel gelten. Die meisten Stücke waren „philosophische Dramen“, wie man das nannte, Dramen mit der Absicht, eine Lehre vorzutragen, die trivial genug sein mußte, um der damaligen Zensur nicht als aufwührerisch zu erscheinen. Voltaire und das Revolutiondrama erhielten ihre zahmen Nachfolger. Marie Joseph Chénier¹⁾, der

¹⁾ Geb. 1764 in Konstantinopel — die Mutter war eine italienische Griechin —, gest. 1811.

Bruder des größeren André, des Lyrikers, schrieb, wie er vorher der Hauptdramatiker der Revolution gewesen war, zur Feier der Kaiserkrönung Napoleons einen „Cyrus“ (1804), ohne freilich Beifall zu finden, weder beim Kaiser noch beim Publikum. Ein „Tiberius“ machte ihn dem Kaiser völlig feind, und auch seine anderen neueren Stücke wurden nicht aufgeführt. Der große Dramatiker des Kaiserreichs war nicht Chénier, sondern Nepomucène Lemercier (geb. 1771 in Paris, gest. 1840), der indessen später ebenfalls die Gunst Napoleons verlor. Auch Lemercier hatte seinen Ruhm mit einem antiken Stoff erworben („Agamemnon“, 1797), im übrigen fühlte er sich als Neuerer. Er schuf das historische Lustspiel („Pinto“, 1799), er brachte französische Geschichte auf die Bühne („Chlodwig“, 1801; „Ludwig IX.“, 1806; „Der Wahnsinn Karls VI.“, 1806), er wurde durch seine „Sredegunde und Brunhilde“, (1821), schon unter der Restauration, der „Vater der Romantik“, gegen welchen Titel er freilich heftigen und auch begründeten Widerspruch erhob. Am weitesten ging Lemercier wohl in seinem „Christoph Columbus“. Er ließ das Stück auf dem Schiffe spielen und schlug der Forderung nach der Einheit des Ortes mit guter Manier ein Schnippchen: die Szene blieb wohl dieselbe, aber das Schiff setzte doch unterdessen die Fahrt fort. In der Vorrede entschuldigte er sich wegen dieser Kühnheit. Schon dies genügte, einen Sturm zu entfesseln. Bajonette mußten die weiteren Aufführungen vor Störung schützen. Bis zu welchen Unmöglichkeiten die Beobachtung der drei Einheiten führte, zeigen die bewunderten „Templer“ (1805) von François Reynouard (1761—1836), dem ausgezeichneten Provençalisten: Anklage, Prozeß, Urteil und Strafvollstreckung vollzogen sich alle innerhalb der vorgeschriebenen vierundzwanzig Stunden. Der Fehler lag aber weit mehr an den Autoren als an den Regeln: sie wählten Stoffe zu sehr epischer Art. Noch zweier Namen sei hier gedacht. Antoine Vincent Arnault (geb. 1766

in Paris, gest. 1834), einer der schärfsten Gegner der Romantiker, sah 1817 seinen „Germanicus“ wegen einiger Anspielungen auf den gefangenen Napoleon verboten werden. Es war ein Nachklang des „philosophischen Dramas“. Victor Jouy (eigentlich Etienne, geb. 1764 in Jouy bei Versailles, gest. 1846), der sich kaum weniger streng zu den Klassizisten hielt, schrieb neben einem „Sulla“ doch auch Opernlibretti aus der Ritterzeit.

Die Komödie und das bürgerliche Drama wurden in dieser Zeit natürlich ebenfalls gepflegt. Aber auch hier fehlen große Namen. Jean Stanislas Andrieux (1759—1833) knüpfte an Molière an („Molière und seine Freunde“, 1804), Louis Benoît Picard (1769—1828) an Regnard und Beaumarchais, Guillaume Etienne (1778—1845) hatte für seine „Beiden Schwiegersöhne“ (1810) gar eine lateinische Schulkomödie aus dem 17. Jahrhundert zur Vorlage. Guilbert de Pixérécourt (1773—1835) schrieb zahlreiche bürgerliche Dramen von der grellen Maché des Volksstücks.

Die jüngeren Talente neigten schon in den ersten 1820er Jahren zu einem Kompromiß mit der Romantik. Bereits 1807 hatte August Wilhelm Schlegel in einer französischen Abhandlung die „Phädra“ des Euripides gegen die Racines ausgespielt; man beachtete dieses Sakrileg wenig, bemängelte nur die Sprache als nicht einwandfrei. Als 1822 eine englische Truppe in Paris den „Othello“ aufführte, wurde sie mit gebratenen Äpfeln und Eiern beworfen, aber Henry Beyle machte sich daraufhin zum Anwalt Shakespeares („Racine und Shakespeare“, 1823). Zur gleichen Zeit erklärte sich Alessandro Manzoni in einem langen französischen Briefe, der dann der französischen Ausgabe seiner Dramen vorangesetzt wurde, gegen die drei Einheiten. Während des nun folgenden Jahrzehnts gelangte die Romantik zum Siege, aber freilich nur nach mancherlei hitzigen Kämpfen, ungeachtet, daß doch unter den jüngeren Talenten mehrere eine Brücke zwischen ihr und dem Klassizismus darstellen. Casimir

Delavigne (geb. 1793 in Havre, gest. 1843) neigte schon in seiner „Sizilianischen Desper“ (1819) zur Romantik, schien sich dann allerdings in seinen Lustspielen („Die Komödianten“, 1820; „Die Schule der Greise“, 1821) und im „Paria“ (1821), einem Trauerspiel mit Chören, wieder von ihr zu entfernen, um nach seinem „Marino Faliero“ (1829) fast — aber nur fast — zu ihr überzugehn („Ludwig XI.“, 1832; „Die Kinder Eduards“, 1833; „Don Juan d’Austria“, ein Lustspiel, 1835). Pierre Antoine Lebrun (geb. 1775 in Paris, gest. 1873), Alexandre Soumet (1786—1845) und Jacques Arsène Ancelot (1794—1854) verdanken die Beimischung von Romantik hauptsächlich Schiller. Der erste bearbeitete „Maria Stuart“ unter dem gleichen Titel (1820), der zweite die „Jungfrau von Orleans“ („Jeanne d’Arc“, 1825) und „Don Carlos“ („Elisabeth von Frankreich“, 1828), Ancelot den „Fiesco“ (1824). Lebrun sprach es offen aus, daß er die „französische Melpomene mit der des Auslandes zu vereinigen“ strebe; seine „Maria Stuart“ galt als ein Vorstoß der Romantik, aber zwei Jahrzehnte später wurde sie bei ihrer Wiederaufnahme in den Spielplan gerade von den Neoklassizisten beklatscht. Ancelot gar bekannte sich als ein Hüter der Überlieferungen. Lebruns übrige Stücke behandeln antike Stoffe („Coriolanus“, „Ulysses“, „Pallas, Euanders Sohn“), nur „Cid von Andalusien“ (1825) bildet eine Ausnahme. Zu den Dramatikern des Überganges gehört auch Alexandre Guiraud (1788 bis 1847), der seinen „Mattabäern“ (1822) den leicht romantisch gefärbten „Grafen Julian“ (1823) folgen ließ.

Was nun wollte die eigentliche Romantik? Das Wort selbst bezeichnet vielerlei; eine ausschöpfende Definition ist unmöglich. Was sie für die Erzählkunst bedeutet, wurde im „Roman des Auslands seit 1800“ erörtert. Mehrere Momente wurden auf das Drama ohne weiteres übertragen: Bevorzugung des Ritterkostüms, Streben nach Lokal- und Zeittolorit, nach Außergewöhnlichkeit der Charaktere wie der Begebnisse, nach starker

Sprache. Der offizielle Kampf galt den drei Einheiten; die des Ortes und die der Zeit wurden völlig verworfen, die der Handlung nur so weit gelten gelassen, als jedes Kunstwerk eine gewisse Einheitlichkeit haben muß. Daß man in der Praxis nicht nur davon abließ, mehrere Handlungen ineinander zu verschlingen, wie das bei Shakespeare fast Regel ist, sondern auch nicht selten die eine oder andere Einheit noch dazu einhielt, hat seinen Grund darin, daß man weder selbst ganz aus der langen Überlieferung heraus konnte, noch den ihr unterworfenen Geschmack des Publikums allzusehr verletzen wollte. Es war auch überaus feinfühlig. Als Lebrun in seiner „Maria Stuart“ das Wort „Taschentuch“ und dann im „Cid“ das Wort „Zimmer“ gebrauchte, erregte das Stürme der Entrüstung. Den Sinn aus einem Vers in den nächsten hinüberzuziehen (Enjambement), war Verbrechen. Die Romantiker gingen noch weiter: sie schrieben gelegentlich ihre hohen Dramen in Prosa. Kennzeichnend ist fernerhin die Vermischung des Heroischen (sublime) mit dem Komischen (grotesque), die namentlich Victor Hugo verlangte. Man wollte statt der redenden Ideen Gestalten von wirklichem Leben schaffen, allerdings nicht Gestalten der gemeinen Wirklichkeit, sondern einer künstlerischen. Diese Grundsätze entfernten das Drama zweifellos von seiner eigentlichen Art, machten es zu einer epischen Folge dramatischer Bilder, aber sie gaben ihm einen Reichtum, eine Lebhaftigkeit, die ihm bis dahin in Frankreich fremd gewesen waren.

Die ersten eigentlich romantischen Dramen wurden ohne Rücksicht auf die Bühne geschrieben. Prosper Mérimée (1803—1870) trat, wie er es zu Anfang liebte, unter einer Maske auf: seine Stücke aus einem mit Geistesaugen lokaltrou genug gesehenen Spanien wollten von einer spanischen Schauspielerin, Clara Gazul, verfaßt sein („Théâtre de Clara Gazul“, 1825). Unter seinem eigenen Namen veröffentlichte er dann später Szenen aus dem Bauernaufstand vom Jahre 1358 („Die

Jacquerie", 1828), wohl nicht unbeeinflusst von Goethes „Götz“. Ganz in der gleichen Art hielt Ludovic Ditet (geb. 1802 in Paris, gest. 1873) seine „Geschichtlichen Szenen“: „Die Barrikaden“ (1826), „Die Stände von Blois“ (1827) und „Der Tod Heinrichs III.“ (1829). So gewiß man aber Merimée und Ditet mit diesen Schöpfungen zu den Romantikern rechnen muß, so besteht doch zwischen ihnen und dem Haupt der Romantik, Victor Hugo (1802—1885), fast ein Gegensatz. Sie haben in Heinrich von Kleist ihre Parallele: Das gleiche Streben nach Stiltreue, die gleiche persönliche Zurückhaltung, die gleiche Scheu vor der bloßen Phrase. Victor Hugo dagegen kannte kaum je Mäßigung, wenn er über sein intimstes Eigenleben hinaustrat. Seine Gestalten erlebte er — in ihrer äußeren Erscheinung, ihren Gedanken, ihren Gefühlen — als Visionen, die oft wirklich groß, oft verzerrt und nahe bis zur Lächerlichkeit verzerrt, immer unwirklich waren. Sein „Cromwell“ (1827) wurde als Stück und durch seine Vorrede programmatisch. Die Einheit der Zeit war darin noch gewahrt, nicht aber die des Ortes; der Umfang war der dreifache eines Stückes von Racine. Wesentlicher war, daß der Ders sich reichlich des Enjambements bediente und dadurch die klappernde Gedankenrhythmit der Klassizisten glücklich überwand, daß die Sprache mit mutiger Freiheit aus dem breitesten Wortschatze schöpfte. Der Vorrede gemäß vermischte das Stück heroisches und Komisches, worin übrigens Lemerciers „Pinto“ bereits vorausgegangen war. „Cromwell“ kam somit dem Publikum noch zum Teil sehr entgegen. Das nächste Stück, „Marion de Lorme“ (1829), durfte wegen der Zeichnung Ludwigs XIII. als eines kläglichen Schwächlings nicht aufgeführt werden, das dritte, „Hernani“ (1830), ließ den Sturm losbrechen. Es kam bei der Darstellung zu der berühmten Hernanischlacht. Das vierte Stück, „Der König amüsiert sich“ (1832), mußte nach der ersten Aufführung abgesetzt werden. Es folgen noch „Lucrezia Borgia“ (1833, in

Prosa), „Maria Tudor“ (1833), „Angelo, Tyrann von Padua“ (1835), „Ruy Blas“ (1839) und als Spätling „Die Burggrafen“ (1843), ein märchenhaftes Stück aus dem deutschen Mittelalter, die Frucht einer Rheinreise des Dichters. Da „Die Burggrafen“ von dem Publikum ohne Umstände abgelehnt wurden, schrieb Victor Hugo keine Dramen mehr. Er mochte sich antiquiert sehen und außerstande, dem neuen Geschmack zu folgen. Alle seine Effette hatten versagt.

Neben Victor Hugo stehen, untereinander Gegenpole, Alfred de Vigny (1797—1863) und Alexandre Dumas d. Ä. (1803—1870). Vigny war der eigentliche Bahnbrecher der Romantik auf der französischen Bühne, allerdings nicht mit einem eigenen Werke, sondern einer Nachdichtung des „Othello“ (1829). Die neue Verkunst hat hierin ihren Vorklang. Der französische „Othello“ mißfiel, obgleich man das Stück in englischer Darstellung seit 1822 ertragen gelernt hatte. In der Vorrede zur Buchausgabe sprach sich Vigny in ähnlichem Sinne wie Hugo in der zum „Cromwell“ über die Forderungen der damaligen Moderne aus, aber in seiner ruhigeren, sachlicheren Weise. Er selbst schloß sich in seiner „Marschallin von Ancre“ (1833, in Prosa) weit enger als Hugo an Shakespeare an. Im „Cromwell“ war die Zahl der Personen zwar größer als in den klassizistischen Dramen, die Handlung aber immerhin einfach; Vigny wetteiferte in der Fülle der Personen und Begebnisse mit Shakespeare. Tiefer wirkte sein zweites Stück, „Chatterton“ (1835), worein er etwas von seiner eigenen zarten, abseitigen Seele verschloß. Die lauten Erfolge des Tages jedoch erntete Alexandre Dumas. Mit der Geschäftstüchtigkeit seines armenoiden Quadronentypus hatte er nach dem Aufsehen, das Hugos „Cromwell“ als Buch erregte (denn aufgeführt wurde das Stück nicht), sofort seine Chance erkannt und ein historisches Stück mit dickem Farbenauftrag geschrieben und auf die Bühne gebracht. So wurde „Heinrich III. und sein Hof“ (1829) das erste zur

Darstellung gelangte romantische Drama. Alexandre Dumas bemühte den Erfolg zu einer ganzen Reihe weiterer. Er war seiner Wirkung immer sicher: er kannte die Instinkte der Masse. Alle diese Stücke sind von der gleichen unverfrorenen Oberflächlichkeit, der gleichen brutalen Unkunst. Für neue Effekte wurde gesorgt, namentlich für immer neue Kostüme. Als „Antony“ (1831) auf einmal nichts anderes als die Tracht der Gegenwart auf die Bühne brachte, war der Erfolg so groß, daß man dem „Dichter“ nach der Vorstellung buchstäblich seinen schönen grünen Rock zerriß, um die Stücke als Andenken mit nach Hause zu nehmen. Nach mehreren historischen Dramen brachte nun Dumas immer wieder auch eins aus der Gegenwart auf die Bühne. Die Menschen freilich, die in den modischen Röcken stecken, sind dieselben Puppen wie die in den Ritterwämsern und den Schwedentollern der historischen Dramen. So nimmt das Gegenwartsdrama durchaus nicht von Dumas seinen Ausgang. Erwähnt sei sein „Kean, oder Leidenschaft und Genie“ (1835) als jenes Stück, das von reisenden Komödianten noch heute gern gespielt wird.

Victor Hugo war gewiß die monumentalste Begabung der Romantik, ihre feinsten Geister indes waren Digny und Alfred de Musset (1810—1857). Wenn aber nicht Musset, sondern Dumas neben Digny genannt wurde, so hat das äußere Gründe. Musset hatte mit seinen ersten Versuchen („Die venezianische Nacht“, 1830) so wenig Glück, daß er sich mit seinen Stücken fortan nur an Leser wandte. Erst 1848 begann man ihrer einige aufzuführen. Dramatiker für die Bühne, wie sie ist, war Musset in der Tat nicht. Er konnte wohl renaissancemäßig kraftvoll sein („Lorenzaccio“, 1834), aber er strebte nie nach gemeinen Effekten. Seine entzückendsten Stücke sind die „Sprichwörter“ („Proverbes“). In der Gattung hat Musset Vorgänger, aber keiner hatte diese Eleganz, diese geistige Grazie. Ernst wie Scherz waren hier gleich zulässig. Man nennt etwa: „Man soll nichts

verschwören“, „Eine Tür muß entweder offen oder zu sein“, „Eine Laune“, „Mit der Liebe treibt man keinen Scherz“. Bis auf „Louison“ (1839) sind alle spätern dramatischen Dichtungen Mussets in Prosa geschrieben. In „Fantasio“ und einigen anderen nähert er sich den Märchenstücken Shakespeares.

Ganz wie im Roman Graf Arthur Gobineau (1816 bis 1882) den Romantikern anzuschließen war, obwohl er erst mehrere Jahrzehnte nach ihnen als Erzähler auftrat, so auch im Drama, obwohl seine „Renaissance“ erst 1877, sein „Alexander von Makedonien“ erst aus seinem Nachlaß erschien. Die engste Verwandtschaft verbindet die „Renaissance“ — von dem in Versen geschriebenen „Alexander“ kann abgesehen werden — mit Mussets „Lorenziaccio“, nur war Gobineau mehr Gelehrter als Musset. Die „Renaissance“ ist ein Zyklus von fünf Szenenfolgen („Dramen“ kann man nicht recht sagen): „Savonarola“, „Cesare Borgia“, „Julius II.“, „Leo X.“, „Michelangelo“. Vorbildlich waren Shakespeares Historien, aber deren Geist erscheint, dem Thema gemäß, gleichsam ins Romanische überseht. Für die Bühne, wie sie ist, taugten natürlich diese von Bedeutsamkeit durchtränkten Szenen nicht. Nachdem die Wagnergemeinde sich Gobineaus, des späten Freundes Wagners, angenommen hat, wurden allerdings gelegentlich in Deutschland (auch in Frankreich?) Versuche gemacht, sie aufzuführen, aber nicht mehr als Versuche.

Eine ähnliche Erscheinung wie Gobineau ist Ernest Renan (geb. 1823 in Tréguier, Côtes-du-Nord, gest. 1892) als Dramatiker: ein Gelehrter, der das Bedürfnis hat, sich auch künstlerisch auszusprechen. Renan nannte seine Stücke geradezu „philosophische Dramen“ und erinnerte selbst an die platonischen Dialoge, die übrigens echt dramatische Momente genug enthalten. In „Caliban“ (1878) und im „Jungbrunnen“ (1880) setzte er Shakespeares „Sturm“ fort, immer jedoch in durchsichtiger Beziehung zu Zeitfragen. Daß in Renan ein echter Dramatiker

bede, zeigt die „Äbtissin von Jouarre“ (1886), ein Stück aus der Revolution, das harte Konflikte natürlich und menschlich löst. Die Duse brachte dieses Drama mehr als zwei Jahrzehnte nach seinem Erscheinen auf die Bühne und gewann ihm auch äußere Anerkennung.

Die Zeit, die ihre tragischen Erschütterungen bei Dumas suchte, hatte ihren ebenso reich produzierenden Lustspielfabrikanten in Eugène Scribe (geb. 1791 in Paris, gest. 1861), einem zwar ebenso oberflächlichen, aber doch ungleich weniger brutalen Talent. Scribe war das Vorbild für Dumas darin, daß er sich mit anderen zusammentat, um die Stücke fabrikmäßig mit geteilter Arbeit zu schreiben. Zuerst pflegte Scribe das Vaudeville, eine niedrige, kaum zur Literatur gehörende Gattung, die sich aber noch lange in Beliebtheit erhielt und auch gelegentlich mehr literarisch zu gestalten versucht wurde. Nach 1830 wandte er sich dem bürgerlichen Lustspiel zu („Die Kameradschaft“, 1837), in den 1840er Jahren der Kostümkomödie. Am bekanntesten blieben „Ein Glas Wasser“ (1842) und die drei mit Ernest Legouvé zusammen geschriebenen „Adrienne Lecouvreur“ (1849), „Der Damentrieg“ und „Die Erzählungen der Königin von Navarra.“

Victor Hugo sah sich bei der Aufführung der „Burggrafin“ von seinen Getreuen verlassen, Scribe behielt sein Publikum. Nicht nur, daß die Komik an und für sich dem Stilwandel weniger unterliegt, er selbst kam in seiner unromantischen Klugheit dem neuen Geist sehr entgegen. Man war der romantischen Übertreibungen satt, forderte „gesunden Menschenverstand“. Lebruns „Maria Stuart“, Delavignes Dramen, aber auch Racine kommen zu neuen Ehren. Jules Janin entdeckte in seiner Volksgenossin Elisa Rachel die große Darstellerin für „klassische“ Rollen und sah sie alsbald schier im Übermaß gefeiert werden. Wenn man auch die Bedeutung der Darsteller nicht überschätzen darf, so bilden sie doch zuzeiten in der literarischen Bewegung eine nicht

zu übersehende Komponente. Ihrer Herkunft aus dem Judentum und ihrem brünetten Typus gemäß „lag“ der Rachel vor allem die Dialektik der Leidenschaft; sie war ganz untromantisch, in ihren Ausbrüchen blendend, aber niemals tief, angreifend, aber nicht ergreifend. Die „Schule des gesunden Menschenverstandes“ (école du bon sens) hatte ihr Haupt in François Ponsard (geb. 1814 in Dienne, gest. 1867); dessen „Lucretia“ (1845) war die typische Sensation. In seinen beiden anderen Stücken, einer „Agnes von Meran“ (1846) und einer „Charlotte Corday“ (1850), stand aber Ponsard vom klassischen Kostüm wieder ab und näherte sich auch sonst der Romantik. In engerem Anschluß an die „Lucretia“ schrieben Ernest Legouvé (geb. 1807 in Paris, gest. 1903) seine „Medea“ und Joseph Autran (geb. 1813 in Marseille, gest. 1877) seine „Tochter des Aeschylus“ (1848), Emile Augier (geb. 1820 in Valence, Drôme, gest. 1889) seinen „Schierlingstrank“ (1844) und seinen „Glötenspieler“ (1850). Augier wurde der Misset der école du bon sens genannt. Dem heroischen Ponsard gegenüber stellt er die Beweglichkeit dar. Auch er beschränkte sich nicht auf das klassische Kostüm, sondern wählte das italienische Secento („Die Abenteuerin“, 1848), das galante 18. Jahrhundert („Philiberte“, 1850), ja sogar schon die Gegenwart („Gabriele“, 1849). Nahe stand dieser Richtung auch die schöne blonde Delphine de Girardin, geborene Gay (geb. 1804 in Aachen, gest. 1855), die begabteste Dramendichterin Frankreichs, mit ihrer „Judith“ (1843), ihrer „Kleopatra“. Später gab sie in „Lady Tartüff“ (1853) ein Gesellschaftsstück, das auch auf die deutsche Bühne gelangte.

Von der école du bon sens nehmen zwei Richtungen ihren Ausgang: die parnassianische des Versdramas und die realistische des Prosadramas. Ausgangspunkte sind Ponsards „Lucretia“ und Augiers „Gabriele“ (wobei es nichts zur Sache tut, daß „Gabriele“ in Versen geschrieben ist). Der Parnassianismus hat freilich für

das Drama weitaus nicht die Bedeutung wie für die Lyrik und selbst für die Erzählkunst. Das läßt sich leicht erklären: er strebte nach reiner Kunst, dafür aber fand sich in den Theatern nur selten das Publikum. Die meisten parnassianischen Stücke blieben Buchdramen. Erfolge auf der Bühne hatten nur wenige. Gautier, der Vorläufer der Parnassianer, schrieb keine Dramen, Charles Marie Leconte de Lisle (1818—1894), ihr Haupt, nur die „Erinyen“ (1873), die aber mehr eine Zusammenfassung der aischyleischen „Orestie“ sind als eine Neuschöpfung, Charles Baudelaire fehlt ganz unter den Dramatikern, Paul Verlaine (1844—1896) gehört zu ihnen nur mit dem Versspiel aus dem Kokos „Die einen und die andern“ (1884). Reichet betätigte sich im Drama Théodore de Banville (geb. 1823 in Moulins, gest. 1891), aber auch er schrieb nur kleine lyrische, märchenhafte, mythologische und historische Stücke, kein großes Drama. Am erfolgreichsten war „Gringoire“ (1886), ein Einakter in Prosa. François Coppée (geb. 1842 in Paris, gest. 1908), Parnassianer der zweiten Generation wie Verlaine, verdankte seinen Ruhm der Bühne: sein „Wanderer“ (1869), eine schönereimte Nichtigkeit, wurde von Sarah Bernhardt¹⁾, dem neuen Stern der französischen Bühne, geradezu zur Sensation gemacht. Seiner Natur nach war Coppée ein Idylliker, nichtsdestoweniger gelang es ihm mit dem „Geigenmacher von Cremona“ (1876), das Publikum auch noch ein zweites Mal zu gewinnen. Über den Einakter hinaus reichte seine Kraft nicht. Höheres erstrebte Catulle Mendès (1841—1908), spanischer Jude von Herkunft; zunächst allerdings wollte er, echt parnassianisch, nur verblüffen, und das gelang ihm schon mit dem „Roman einer Nacht“, einem Versstück, das er mit etwa

¹⁾ Die „göttliche“ Sarah, deutsche Jüdin von Herkunft, hat kaum geringere Bedeutung für die französische Bühne als die Rachel. Als Jüdin hatte auch sie den scharfen Kunstverstand, aber als blond von Typus vereinte sie damit das „Romantische“.

achtzehn Jahren veröffentlichte, und das ihm eine Geld- und Gefängnisstrafe eintrug. Eine starke Hinneigung zu Bedeutlichkeiten blieb ihm immer eigen, aber er wußte klassisch großzügig, renaissancemäßig beredt und sogar katholisch fromm zu sein. Er hatte Geschick für jeden Stil. Seine beiden dramatischen Hauptwerke sind die „Königin Siammetta“ (1889) und eine „Medea“ (1898).

Zu den Parnassianern mag man auch den Dicomte Henri de Bornier (geb. 1825 in Lunel, gest. 1901) und den von italienisch-griechischen Eltern stammenden Alexandre Parodi (geb. 1840 in Canea, Kreta, gest. 1901) rechnen. Bornier hatte seinen großen Erfolg mit „Rolands Tochter“ (1875), Parodi mit dem „Besiegten Rom“ (1876), einem altrömischen Destalinnendrama. Borniers „Frankreich über alles“ (1900) verdankte seine rauschenden Erfolge seiner nationalen Haltung; die anderen Stücke, obwohl immer vornehm und gehaltvoll, gingen kluglos vorüber. Auch Parodi sah nur noch seine „Königin Juana“ (1893) beachtet; „Der Papst“ (1899) — Gregor VII. in seinem Kampf mit Heinrich IV. ist gemeint — blieb unaufgeführt. Ausläufer des romantischen Dramas sind „Tragaldabas“ (1848) von Auguste Dacquerie (geb. 1819 in Villequier, gest. 1895), ein geistvolles Spiel in der Art der novellistischen Dramen Victor Hugos, und „Die Verschwörung von Amboise“ von Louis Bouilhet (geb. 1822 in Caux, Untere Seine, gest. 1869), worin Victor Hugos historische Dramen einen Nachzügler erhielten.

Man bemerkt bald nach dem Auftreten der „Schule des gesunden Menschenverstandes“ eine Beschränkung des Verses auf das Kostümstück. Augiers „Gabriele“ ist das letzte Gegenwartsdrama von Bedeutung, das sich des Verses bedient. Zugleich aber bemerkt man ein Zurücktreten des Kostümstückes überhaupt. Wie im Roman wurde jetzt auch im Drama der bürgerliche Rod bevorzugt. Das Programm des Realismus wurde aus-

gegeben: die Bühne sollte nicht nur wirkliches Leben — so wollten es auch die Romantiker —, sondern das wirkliche Leben darstellen. In wie bescheidenem Maße nur dies gelang, zeigte sich, als der Naturalismus gegen die „falsche Theatralität“ seiner Vorgänger den Kampf eröffnete. Freilich galt der Kampf vorzüglich nur einem, dem jüngeren Dumas, dessen Erscheinung allerdings so sehr die Bühne jener Zeit beherrschte, daß man die eigentlichen Träger des Realismus darüber außer acht lassen konnte. Balzac (1799—1850), der für damals den Realismus verkörperte, schrieb in seinen letzten Jahren auch einige Dramen in seiner aus den Romanen bekannten Art. Er tat es einzig und allein, um Geld zu verdienen; denn er erachtete das Drama für die niedrigste Kunstgattung. Seine Absicht schlug fehl: „Pamela Giraud“ und „Die Stiefmutter“ begegneten ablehnendem Schweigen, die Komödie „Quinolas Hilfsquellen“ wurde ausgepiffen. Das Lustspiel aus Borsentreisen „Mercadet“ hatte endlich den erstrebten Erfolg, aber erst nach Balzacs Tode (1851). Mit seiner Romantik der sechsstelligen Zahlen war übrigens auch „Mercadet“ nichts weniger als ein realistisches Stück, so daß in der Tat der Realismus nicht mit Balzacs Dramen, sondern mit Augiers „Gabriele“ (1849) beginnt, obwohl der Vers dem zu widersprechen scheint. In „Gabriele“ ist ein modernes Eheverhältnis, und schon mit dem später unendlich wiederholten Dreieck (Gatte — Frau — Liebhaber), zum erstenmal sachlich unpathetisch und ohne alle äußere Spannungsmomente behandelt. Man erkennt natürlich gewisse Beziehungen zu Molière, aber auch das Neue: der letzte Rest des Marionettenhaften ist überwunden; der Vers deutet nur auf die Herkunft hin.

Daß Augier nicht als der Begründer des realistischen Dramas allgemein erkannt ist, hat seinen Grund darin, daß sich zwischen „Gabriele“ und die späteren Stücke das blendende Auftreten des jüngeren Dumas schob. Alexandre Dumas d. J. (1824 bis 1895), der illegitime Sohn des älteren Dumas und einer

Jüdin, nahm den umgekehrten Weg wie sein Vater: er ging vom Roman zum Drama über, indem er seine „Kameliendame“ (1848), worin er das Schicksal einer stadtbekanntes Kurtisane behandelt hatte, dramatisierte (1852). Der Erfolg war ungeheuer. Das Thema selbst übte seine Wirkung: es war so pikant, in anständiger Weise über Unanständiges zu sprechen. Die Glorifizierung gesetzlich nicht legitimer Bande lag Dumas d. J. schon seiner Herkunft wegen nahe. So entstanden „Halbwelt“ (1855), „Der natürliche Sohn“ (1858), „Denise“ (1885) und „Francillon“ (1887). Und auch sonst beschäftigte er sich fast immer mit Problemen der Erotik. Er tat dies für seine Zeit mit einer bestaunten Kühnheit, für die Folgezeit mit einer belächelten Naivetät. Aber dem modernen Drama war dadurch sein hauptsächlichstes Gepräge gegeben; es handelte sich nur darum, das Bett, das bei Dumas noch hinter den Kulissen stand, auf die Szene selbst zu bringen, sinnbildlich wie real. Die Menschen dieser „modernen Bühne“ haben alle vierundzwanzig Stunden des Tages keine anderen Gedanken als an die „Liebe“, und scheint es gelegentlich, sie dächten an etwas anderes, so soll das nur den Reiz eines kleinen Umweges haben. Alexandre Dumas liebte diese Umwege namentlich in der mittleren Periode seines Schaffens. Er wurde so Erfinder des Thesenstückes. Die Thesen waren Banalitäten; so in „Francillon“: wenn der Mann seine Frau betrügt, darf sie es auch tun, aber dann wieder tut sie's doch nicht, und alles löst sich in Wohlgefallen auf. Dumas d. J. vereinte in sich die beiden Elemente seiner Herkunft: die Quadronenphantasie seines Vaters mit der Neigung zu groben Effekten („Claude's Frau“) und die scharfe Dialektik der Rasse seiner Mutter. Er erlebte noch den Ansturm der Naturalisten und Ibsen; gegen beide wandte er sich mit seiner überlegenen Bühnensicherheit und seinem klaren Verstande. Die ihn in den Erfolgen ablösten, waren eher leichter als tiefer.

Augier, der eigentliche Begründer des modernen Gesell-

schastdramas, hat vor Dumas den größeren Reichtum an Problemen und die größere Wirklichkeitstreue voraus. Er verteidigte die bestehende Moral, zeigte die Widersprüche in den Menschen auf, die anderes darstellen wollen, als sie sind. Der Zeitrichtung gemäß beschäftigte er sich viel mit den Fragen des Geldbesizes und -erwerbs und war so ein Balzac des Dramas. Thesendramen schrieb er nicht; er ließ nur den soliden Grund seiner etwas bürgerlichen Weltanschauung erkennen, wollte nicht bessern und belehren. Das Leben in seinen alltäglichen Gestalten zu schildern, war ihm Hauptsache. Die größeren Effekte konnte er freilich nicht ganz entbehren, da er das Interesse doch auch durch die Handlung wachhalten mußte, aber das Melodramatische eines Dumas vermied er fast ganz, ebenso die bloße Rhetorik der Gedanken oder Gefühle. „Herrn Poiriers Schwiegersohn“ (1854, mit Jules Sandeau geschrieben) war das erste Stück seiner neuen Richtung. Es blieb eines seiner besten. Die Konflikte entwickelten sich hier allein aus der Stellung des vornehmen Mannes, der des Geldes wegen die Tochter eines Parvenüs geheiratet hat. Keine Person war ganz gut, keine ganz schlecht, vor allem nicht die beiden Helden Poirier und sein Schwiegersohn, und auch die Marquise, die Tochter Poiriers, hat für ihren stillen Heroismus einen guten natürlichen Grund: sie liebt ihren Gatten. Der Gegensatz zu Dumas wird nirgends so klar, denn gerade „Olympias Heirat“ (1855), das als eine Antwort auf die „Kameliendame“ betrachtet werden konnte, schließt mit einem Effekt: die in die Familie eingedrungene Kofotte wird von dem Oheim ihres Gatten um der Familienehre willen erschossen. Ganz er selbst ist Augier wieder in den beiden zusammengehörigen Dramen „Die Unverschämten“ (1861) und „Giboyers Sohn“ (1862), die in Geldmänner- und Politikerkreisen spielen und auf diese scharfe Schlaglichter werfen. Die „Seuche“ (1866) ist geradezu ein Schlüsselstück: man erkannte in Paris in seinem Helden leicht genug den abenteuerlichen

Herzog von Morny. Ganz fehlt die Satire in Augiers letztem Stück, den „Sorchambaults“ (1879), das einigen als sein bestes gilt. Daneben sind jedenfalls noch zu nennen „Die armen Löwinnen“ d. i. Modedamen (1858, mit Edouard Fougier geschrieben) und „Löwen und Füchse“ (1869). Einen nicht ganz unwürdigen Nachfolger, eigentlich den einzigen, erhielt Augier in Edouard Pailleron (geb. 1834 in Paris, gest. 1899). Pailleron ging ebenso wie Augier vom Versstück aus, aber er war von Anfang an leichter und seichter als Augier. Auf den „Parasiten“ (1860), das „Letzte Viertel“ (1863) — das der Glitterwochen — folgte dann „Die Welt, wo man sich amüsiert“ (1868), ein Einakter in Prosa. Über Frankreich hinaus bekannt ist Pailleron durch das Gegenstück hierzu, „Die Welt, wo man sich langweilt“ (1881). Die Beziehungen zu Molière, die man bei Augier feststellen kann, liegen hier ganz offen: es werden die „lächerlichen Preziösen“ der Salons von 1880 vorgenommen und in ihren ebenfalls ziemlich harmlosen Torheiten mit guter Laune geschildert. Unter den übrigen Stücken Paillerons heben sich „Der Funke“ (1879) und „Komödianten“ (1893) hervor, die gewissermaßen die Extreme der beiden Elemente seiner Kunst bedeuten, die feinfühligte Zartheit und die derbe Satire.

Die anderen Dramatiker der Zeit Augiers und des jüngeren Dumas dienten weit ausschließlich der bloßen Unterhaltung. Beliebt waren — als romantischer Gegensatz zu der damaligen Welt der gewissenlosesten Börsenspekulation — die erstaunlichsten Beispiele von Edelmut. Augier selbst hatte in „Gabriele“, in den „Unverschämten“ und noch in den „Sorchambaults“ solche Beispiele vorgeführt, aber doch immer in den Grenzen der Wahrscheinlichkeit; weiter ging schon Jules Sandeau (geb. 1811 in Aubusson, gest. 1883) in dem „Fräulein von Seiglière“ (1851), noch beträchtlich weiter Octave Feuillet (geb. 1820 in St. Lô, gest. 1890) im „Armen Edelmann“ (1855), die beide ungemein beliebt waren. Beide Stücke sind Dramatisierungen

erfolgreicher Romane; der „Arme Edelmann“ nähert sich bereits der von den Kinematographentheatern geforderten Art. Daneben aber schrieb Feuillet doch auch einige anmutige Proverbes („Das Für und Wider“, 1851), das Pariser Sittenbild „Montjoye“ (1863) und das kraftvolle Schauspiel „Dalila“ (1870). „Die Sphinx“ (1874) war wieder Dramatisierung eines Romans. Sandeau hielt sich überhaupt zumeist an diesen Modus, der geradezu eine eigene Gattung schafft. Man bemerkt in ihrer Gruppe Henri Murger (1822—1861) mit dem („Lateinerreich“ und dem „Landleben“ (Mitarbeiter bei der Dramatisierung war Barrière), woneben er noch den anmutigen Einakter „Der Schwur des Horaz“ (1860) direkt für die Bühne schrieb. Die George Sand (1804—1876) gehört hierzu mit der Dramatisierung ihres „Marquis von Dillemer“ (1864), die sich bühnenwirksam erwies, während die andere Stücke ihres „Theaters“ (1866/67, vier Bände) sich nicht durchzusetzen vermochten. Von den späteren hat namentlich Alphonse Daudet (1840 bis 1897) seine Romane mit Glück zu Dramen umgestaltet, so „Fromont jun. und Risler sen.“, „Jad“, „Die Könige im Exil“, „Sappho“, „Numa Roumestan“. Vor allem das erstgenannte Stück hat sich auch auf deutschen Bühnen bis in die jüngste Zeit gehalten. Seine „Arlesierin“, die gleich als Drama konzipiert ist, hat ihre Stelle in der naturalistischen Bewegung. Ungleich tiefer als Daudets Dramatisierungen seiner Romane stehen die Georges Ohnets¹⁾, sein „Sergius Panin“ und der „Hüttenbesitzer“ (1882), eines jener Stücke mit so dankbaren Rollen, daß sie auch bei voller Erkenntnis ihrer Hohlheit nicht umzubringen sind.

Schon an der Grenze zum „niedern Drama“ stehen die Volksstücke Erdmann-Chatrians: „Der polnische Jude“ (1869), „Freund Fritz“ (1876) und „Die Rankhaus“ (1882), die bezeichnender-

¹⁾ Geboren 1848 in Paris.

weise ohne weiteres in wirksame Opernlibretti umgewandelt werden konnten. Noch zwei Schriftstellerpaare lavieren mit ihren Stücken in dieser unbestimmten Region: Théodore Barrière (geb. 1823 in Paris, gest. 1877) und Ernest Capendu, von deren Arbeiten die realistische Komödie „Die falschen Biedermänner“ (1856) genannt werden mag, und Adolphe Belot (geb. 1829 in La Pointe-à-Pitre, gest. 1890) und Edmond Villetard mit dem „Testament Cäsar Girodets“ (1859). Von da sind es nur noch wenige Schritte zu den vielen Stücken, die Henri Meilhac (geb. 1831 in Paris, gest. 1897) und Ludovic Halévy (geb. 1834 in Paris, gest. 1908) miteinander schrieben — das Lustspiel „Froufrou“ (1869) verdient immerhin Erwähnung —, zu den Possen von Eugène Labiche (geb. 1815 in Paris, gest. 1888) und von Edmond Gondinet (geb. 1828 in Laurière, Haute-Dienne, gest. 1888). Die Lustigkeit dieser Stücke wurde aber doch weltkündig. Es gibt kaum ein Land, dessen Schwänke nicht den französischen Mustern folgen; zumeist werden sie einfach übernommen und stellen rein zahlenmäßig den Hauptteil eingeführter fremder Literatur dar. Kaum geringere Verbreitung als der französische Schwank noch jetzt, hatte zu seiner Zeit das französische Volksstück, das vor allem Adolphe d'Ennery (eigentlich Adolphe Philippe, geb. 1811 in Paris aus jüdischer Familie, gest. 1899) mit seinem Mitarbeiterstab vertritt. Am bekanntesten wurden „Maria Anna, ein Weib aus dem Volke“ (1854) und „Die beiden Waisen“ (1874). Die Romantik mit ihren starken Gegensätzen, ihren Effekten war hier zur Kolportage herabgesunken.

Es wurde vermerkt, daß Dumas fils in seinen letzten Jahren bereits in den strengeren Realisten Gegner erhalten hat. Aber gerade die 1880er Jahre sahen die Triumphe Victorien Sardous (geb. 1831 in Paris, gest. 1908). Sardou wurde der Typus des französischen Theatralikers. Eine fast genialische Unbedenklichkeit läßt ihn aus allen Richtungen die wirksamsten Effekte

auslesen; sein Geschick, diese nun zusammenzuschweißen, ist aber wirklich bewundernswert. Er kommt von Scribe her, aber auch von Dumas fils, von Labiche und von d'Ennery, ebenso von Victor Hugo und Dumas père. Seine Eigenart ist der gänzliche Mangel an Eigenart. „Vaterland“ (1869) erneuerte das historische Drama in Prosa (das Stück spielt in Belgien während der Unterdrückung der Reformation) und konnte ernst genommen werden, ingleichen auch „Die Familie Benoiton“ (1865), worin dem zweiten Kaiserreich nach Art Augiers ein wenig schmeichlerischer Spiegel vorgehalten wurde, und die politische Komödie „Kabagas“ (1872), das religiöse Probleme behandelnde Drama „Daniel Rochat“ (1880) und jedes einzelne jener Stücke, die zumeist den Namen der Heldin als Titel tragen („Seraphine“, 1868; „Fernande“, 1870; „Dora“, 1877; „Odetta“, 1882; „Sedora“, 1883). Aber beim Rückblick erscheint die Gesamtheit als eitle Mache. Das war schon sehr wohl bekannt, als „Theodora“ (1886), „Tosca“ (1887), „Thermidor“ (1890) „Madame Sans Gêne“ (1893) noch immer ihre Wirkung taten. Ja, „Madame Sans Gêne“ brachte den Napoleonkult, der eben wieder eingesetzt hatte, in aller Welt in Mode. Erst die Verurteilung an Dante („Dante“, 1903, für den englischen Schauspieler Henry Irving geschrieben und zuerst in London aufgeführt) begegnete völliger Ablehnung. Vielleicht auch war Sardous Zeit jetzt wirklich vorüber¹⁾.

Während die Romantik ihre offiziellen Schlachten auf der Bühne schlug, vollzog sich die Entwicklung vom Realismus zum

¹⁾ Wenigstens im Anhang muß hier eines ganz Großen gedacht werden, Gustave Flauberts. Flaubert (1821—1880) schrieb seine „Versuchung des heiligen Antonius“ in dramatischer Form, gewiß aber ganz ohne Gedanken an die Bühne. Hiervon kann also abgesehen werden. Wohl aber schrieb er seine politische Komödie „Der Kandidat“ (1874) für das Theater. Das Stück fiel bei der Aufführung durch, — wie nicht anders zu erwarten war. Wie groß immer die dramatische Kraft Flauberts war — man denke an einzelne

Naturalismus nahezu ausschließlich im Roman, und Roman-
schriftsteller auch suchten zuerst den Naturalismus auf die Bühne
zu übertragen. Das erste naturalistische Stück ist „Henriette
Maréchal“ von Edmond und Jules de Goncourt (1822 bis
1896 bzw. 1830—1870). Es wurde 1865 vom Théâtre français
gespielt, aber vom Publikum abgelehnt. Eigentlich waren schon
in dem bereits 1863 geschriebenen Drama „Das Vaterland in
Not“ (aufgeführt 1889) die Forderungen des Naturalismus an-
gewendet, aber hier noch auf die Vergangenheit, „Henriette
Maréchal“ dagegen spielte in der Gegenwart. Nach dem Vor-
wort waren darin die „geschickten Marionettenfäden“ und die
„Zimmerarbeit“ der üblichen Theaterstücke vermieden, und
blieben auch immer noch genug Konventionalitäten übrig, so
zeigte es doch schon mehrere Wesensmomente der neuen
Kunst: es bewegte sich in mittleren Kreisen, war mehr Zu-
standsschilderung als dramatische Handlung, ja erhob diese
nirgend über eine mittlere Höhe, kümmerte sich nicht um
Bühnengerechtigkeit, kaum überhaupt um den Zuschauer. Von
geringer Bedeutung ist, daß Edmond de Goncourt später die
gemeinsam mit dem Bruder geschriebenen Romane „Ger-
minie Lacerteux“ und „Monette Salomon“ sowie die von ihm
allein geschriebene „Elisa“ dramatisierte und damit erfolgreich
war. Im Grunde wiederholte sich da das etwas barbarische
Verfahren der Feuilletonromanciers, und das nicht einmal im
Dienste eines höheren Strebens. Zur Stimme der Goncourts
gesellte sich bald die des tief eigenartigen Auguste Villiers
de l'Isle-Adam (1840—1889); auch Villiers wandte sich be-
sonders gegen die Mache, die „Theaterküche“, wie er sagte, selbst

Szenen der „Salambo“, an „Herodias“, die Vorlage der so erfolgreichen
„Salome“ Oscar Wildes —, sich auf der Bühne, wie sie ist, durchzusetzen,
dazu fehlte ihm alles. Es ist angedeutet worden, wie selbst Augier dem Ge-
schmacke des Publikums nicht immer genug standhielt und das bei einer
weit weniger sonderartigen Richtung des Talents. Flaubert gab die als ver-
geblich erkannten Versuche auf.

aber schrieb er nur ein kurzes Duodram, den „Aufruhr“ (1870). In der Bewegung des Naturalismus wird ferner die 1872 aufgeführte und abgelehnte „Arlesierin“ von Alphonse Daudet (1840—1897) genannt, nicht ganz mit Recht vielleicht. Denn daß ein Stück abgelehnt wurde, machte den Naturalismus noch nicht aus, und eine Theorie stand dem fabellustigen, zu Kompromissen nicht unwilligen Südfranzosen so gut wie immer fern. Naturalistisch konnte nur die Treue erscheinen, womit er die Menschen einer ganz bestimmten Landschaft (seiner Provence) in dem Stücke zeichnete. Das aber befremdete damals noch auf der Bühne, obwohl für den Roman die Provinz schon längst entdeckt war, zum mindesten seit Flauberts „Frau Bovary“. Als Theoretiker hingegen begann Emile Zola¹⁾ (1840—1902); auch er warf den damaligen Größen des französischen Theaters, einem Augier, einem Dumas fils, einem Feuillet, einem Sardou, ihre Konventionen und ihre Maske vor und schrieb im Gegensatz dazu seine Stücke, die Posse „Rabourdins Erben“ (1872, aufgeführt 1874) und dann mit höheren Ansprüchen „Therese Raquin“ (1873) und „Renée“ (1880, aufgeführt 1887). Er wollte, daß seine „Helden“ (denen nur ja nichts Heldenhaftes anhängen durfte) vor den Zuschauern ihr Leben nicht spielten, sondern lebten; er zeigte sie in ihrer alltäglichen Umwelt und umgab sie mit Personen ohne theatermäßige Bedeutung als einem bloßen Bestandteil dieses „Milieus“. Im übrigen waren auch „Therese Raquin“ und „Renée“ Dramatisierungen von Romanen, von „Therese Raquin“ (1867) und „Halali“ (1872), und ebenso wurden der „Totschläger“, der „Bauch von Paris“, „Nana“ und „Germinal“ dramatisiert, von Zola selbst, von William Busnach oder beiden gemeinsam.

¹⁾ Es sei hier die Behauptung vermerkt, Zola stamme von einem jüdischen Vater ab, einem österreichischen Genieoffizier, der zu Verona „infam fassiert“ worden sei. Zola soll bei norditalienischen Juden als Name vorkommen, ist aber Abkürzung eines germanischen Namens (Marzola oder eines ähnlichen).

Alexandre Dumas fils setzte sich mit den Naturalisten im Vorwort zu seiner „Fremden“ (1876) auseinander. Im Gefühl seiner sicheren Technik war ihm dies leicht. Er berief sich für seine Erfolge, die ihm recht gaben, einfach auf das Publikum. Dem gegenüber meinten die Naturalisten, man müsse das Publikum eben „erziehen“. Das war richtig, aber der Ausdruck ist als Euphemismus zu nehmen: man mußte dem Publikum die von ihm abgelehnten Stücke und andere der gleichen Richtung nur oft genug auf den Theaterzettel setzen; am Ende „glaubte“ es an sie. Zu diesem Zwecke gründete Antoine 1887 sein „freies Theater“ (Théâtre libre); als er 1894 das Unternehmen auflöste, war der Naturalismus bereits Selbstverständlichkeit geworden.

Die Goncourts, Dilliers, Daudet und Zola gelten als Vorläufer; das erste Stück, das die Forderungen des Naturalismus wirklich erfüllte, waren die „Raben“ (aufgeführt 1882 von der Comédie-française) von Henry Becque¹). Georges Pellissier, dem in der Darstellung der naturalistischen Bewegung gefolgt wurde („Le mouvement littéraire contemporain“, 4. Aufl. 1908), schreibt den „Raben“ die gleiche entscheidende Wichtigkeit zu wie „Hernani“ und der „Kameliendame“ für ihre Richtungen. Daß sie keinen solchen Sturm hervorriefen wie die beiden anderen Stücke, ist nebensächlich; sie fielen einfach durch. Vorher hatte Becque, der überhaupt nur sehr wenig produzierte, ein Opernlibretto („Sardanapal“), einen Schwank in der Art von Labiche („Das verlorene Kind“), das Drama „Michael Pauper“, ein Stück mit etwas groben Effekten, das vom Publikum ausgelacht wurde, und zwei Einakter veröffentlicht. In den „Raben“ gab er auch für sich selbst etwas Neues. Er näherte sich den Formen des wirklichen Lebens so weit, wie es damals möglich schien, vermied die Deklamation, die Buchsprache, die Intrige, den

¹) Geb. 1837 in Paris, gest. 1899. Ist Becque nicht vielleicht Umschrift des deutschen Bed?

üblichen definitiven Abschluß, nicht jedoch den später so grundfäählich verpönten Monolog und das Persönliche, das sich in gewissen, vom Stück selbst nicht bedingten geistreichen Paradoxen zeigte. Das Thema war düster — die „Raben“, die sich über einem Toten sammeln, sind gemeint —, die Darstellung objektiv, aber dem Gegenstand gemäß „pessimistisch“, wie man das nannte; „ingrimmig“ wäre das richtigere Wort. Ingrimmig ist Henry Beque auch in seinem zweiten Stück, der „Pariserin“ (1885) mit der berühmten Eifersuchtszene, an deren Schluß man erst erfährt, daß die Personen nicht Gatte und Gattin, sondern Gattin und Hausfreund sind. Das kennzeichnet Becque. Er gab seine Paradoxe und Bluffs immer ganz trocken, geradezu unfranzösisch. Ein Schritt weiter führte zu Oscar Wilde. Ein drittes Stück der hiermit gegebenen Art, die „Polichinelles“, blieb Fragment. Wie bei Augier läßt sich auch bei Henry Beque eine tiefere Beziehung zu Molière feststellen. Eigentlich aber kamen Molière und Becque von verschiedenen Ausgangspunkten zu dem gleichen Ziel. Molières Zeit war geradezu ausschließlich auf das Intellektuelle gerichtet; das zwang in der komischen Gattung (nicht aber in der tragischen, wo vielmehr der Mangel an Gemüt durch die Phrase verhüllt werden mußte) zu schärfster Wortprägung, zur Vermeidung bloßen Redens. Henry Becques Zeit hingegen war eine Zeit geistiger Flachheit. Das Epigramm, die Maxime waren ausgestorben; was sich an ihre Stelle gesetzt hatte, war der jüdische Kalauer der Börsensphäre, das inhaltlose Spiel mit Gleichklängen. Die „Thesen“, worauf ganze Stücke gebaut wurden, waren Gemeinplätze, worüber ein Mann von Geist im 18. Jahrhundert verächtlich die Achseln gezußt hätte. Becque ging also nicht mit seiner Zeit, sondern setzte sich ihr als Besonderheit entgegen, ganz wie es Beyle und Glaubert im Roman getan hatten. Sein Hauptstreben war wie das ihre, immer das treffende, das allein richtige Wort zu finden. Molière hatte diese Kunst in allgemeiner Übung vorgefunden, war darin

aufgewachsen, Becque kam zu ihr durch strenge Arbeit an sich selbst. Daß sie weit mehr Geist verlangt, als ein sogenannt „blendender“ Dialog, erfenn allerdings nur der Wesensverwandte.

Noch in anderer Hinsicht nimmt Becque im Drama eine ähnliche Stellung ein wie Flaubert im Roman: er steht eigentlich außerhalb der Bewegung, die ihn für sich in Anspruch nimmt. Er hat darum keinen rechten Nachfolger, und auch nur in Einzelheiten läßt sich bei dem und jenem eine Beeinflussung durch ihn bemerken. Überhaupt ist das Programm des Naturalismus, das die „Raben“ erfüllten, dem aber schon die „Pariserin“ ziemlich fern stand, nur selten und vorübergehend eingehalten worden. Die Periode des naturalistischen Dramas — man prägte den Ausdruck „comédie rosse“, „Schindmährenstück“ — fällt eigentlich zusammen mit den sieben Jahren des Théâtre libre (1887—1894). Antoine hatte diese Bühne dadurch von Erfolg oder Mißerfolg unabhängig zu machen gewußt, daß er es als reine Mitgliederunternehmung gegründet hatte. Übrigens beschränkte er sich keineswegs auf die Aufführung von „Schindmährenstücken“, und sein größtes Verdienst für das französische Theater beruht vielleicht gar nicht darin, sondern darin, daß er als erster die Skandinavier und Russen, vor allem Ibsen und Tolstoj, aufführte und dadurch ihm einen Zustrom von Anregungen brachte, der ihm seit der Romantik fehlte. Freilich fügten sich für jene Zeit Ibsens „Gespenster“ und Tolstoj's „Macht der Finsternis“ sehr wohl in das Programm; daß sie mehr als nur „naturalistische Dramen“ waren, wurde aber bald erkannt und gerade durch sie, besonders durch Ibsens Stücke, der Symbolismus vorbereitet. Mit dem Théâtre libre verlor das naturalistische Drama seine Heimstätte und gewann in dem „Théâtre Antoine“, das Antoine 1897 gründete, keine so unbedingte wieder. Es galt von nun an wie früher, dem Publikum zu gefallen. Das vielleicht erklärt am derbsten den Übergang des französischen

Dramas von der comédie rosse zur comédie rose, dem rosigen Bild aus dem Leben, das noch immer wahr-wirkliches Leben sein will.

Eröffnet wurde das Théâtre libre mit einem Stück von dem Solajünger Léon Hennique¹⁾ („*Damour*“), der noch im selben Jahr mit dem Schauspiel „*Esther Brandès*“ zu Worte kam, später aber vor stärkeren Begabungen zurücktrat. Unter den Autoren Antoines findet man Namen, die auch weiterhin Geltung behielten, Ancey, Descaves, Jullien, Céard, Curel und Lavedan; aber auch Catulle Mendès, der bewegliche Parnassianer, wußte sich dem neuen Stil anzupassen und sah sich ebenfalls aufgeführt. Der ausgesprochenste Naturalist war von den Genannten Georges Ancey (Pseudonym für Georges Mathiron de Curnière, geb. 1860 in Paris). Seine „*Witwerschule*“ (1891) — der Einakter „*Herr Lamblin*“ (1888) und die „*Unzertrennlichen*“ (1889) waren vorausgegangen — rief selbst bei den Stammgästen des Théâtre libre einen Skandal hervor; so aufreizend stellte es die menschliche Gemeinheit dar. Dazu kam die Neigung zu etwas stallmäßigen Kraftworten, die erst erfreuten, dann aber, als sie gar zu oft angewendet wurden, ärgerten. Bereits in der „*Betrogenen*“ (1891) erschien Ancey gemäßigter, sein Bestes gab er in der „*Zukunft*“ (1899). Mittlerweile hatte Antoine seine neue Bühne gegründet, das Théâtre Antoine, und dort wurde dieses Stück aufgeführt. Auch die „*Zukunft*“ war ein wenig erfreuliches Bild aus dem Familienleben, aber in der Darstellung war das Schindmährenhafte glücklich vermieden. In der Folge erweckte Ancey noch einmal heftigen Widerspruch, diesmal aber nicht seiner Kunstrichtung, sondern seines Gegenstandes wegen: mit seinen antikeritalen „*Hochwürdigen Herren*“ („*Ces messieurs*“, 1901). Don Henry Céard (geb. 1851 in Bercy, Seine) sind nur die „*Resignierten*“ (1889) zu nennen,

¹⁾ Geb. 1852 in La Basse-Terre, Guadeloupe.

ein Stück aus dem Familienleben wie Anceys „Zukunft“ und ebenso voll psychologischer Feinheiten. Lucien Descaves (geb. 1861 in Paris) dagegen ist heftiger Ankläger der Gesellschaft, wie in seinen Romanen so auch als Dramatiker („Die Lichtung“). Ganz wie der Naturalismus im Roman zur sozialen Richtung führte, so auch im Drama; andererseits wieder führte er, indem man zu immer tieferen Ständen griff, vom mittleren Bürgerstand zum Bauernstand. Da ist das vorzüglichste Werk der „Herr“ („Le maître“, 1890) von Jean Jullien (geb. 1854 in Lyon). Jullien war einer der Hauptvertreter des Naturalismus — „Der Termin“, „Das Meer“, ein Fischerdrama —, ging aber doch später Kompromisse ein. „Die starke Faust“ (1900) bekundet das offen: der Präfekt, der der Held des Stückes ist, bekehrt sich von seiner Autokratie zu jenem Liberalismus, der bei dem üblichen Theaterpublikum so sicher Beifall findet. Freilich ist das Stück als politische Satire gedacht; die Ironie ist nur, daß der Dichter selbst einen ganz ähnlichen Weg nahm.

Während der Naturalismus schon bei Jullien eine merkliche Milderung erfuhr, gehören ihm die zwei zuletzt genannten Dramatiker Curel und Lavedan überhaupt nur mit ihren Anfängen an. Der Mangel des Naturalismus ergab sich bald: die Menschen waren doch nicht so ganz überwiegend gemein oder dumm, und die Welt sah nicht nur Nebel, Regen und Sturm, sondern auch sonnenhelle Tage und reine Nächte. Das „neue Schauspiel“ suchte das Programm des Naturalismus in diesem Sinne zu berichtigen. Zu welchem Ende man kam, wurde bereits angedeutet: zur comédie rose. Inzwischen waren die Dramatiker des älteren Realismus genug in Vergessenheit geraten, daß man als völlig neu erscheinen konnte, wenn man im Grunde nur ihre Art wieder aufnahm. Beim Rückblick auf sie erkannte man dann die Beziehungen: ein Curel setzte Augier fort, ein Brieux wirkte mit den groben Effekten des jüngeren Dumas, ein Hervieu stellte sich als ein verfeinerter Sardou dar.

Es fehlt nicht an Stücken, die gerade so konstruiert sind wie die jener verkehrten älteren Realisten, nur daß die unbekümmerte Freiheit, sich auch der wohlfeilsten Mittel zu bedienen, durch ihre Vorgängerschaft beschränkt ist, teils zugunsten, teils zugunsten der neuen Autoren.

Die literarische Kritik ist ziemlich einig darin, von den Vertretern des „neuen Dramas“ François de Curel (geb. 1854 in Metz) am höchsten zu stellen, aber er ist eigentlich der am wenigsten französische. Man kann dies nicht nur mit seinem Geburtsort, mit seiner Herkunft aus dem Uradel in Verbindung bringen, sondern auch darauf hinweisen, daß seine Mutter, eine geborene v. Wendel, eine Deutsche ist. Deutsch ist vieles in seiner Art, und das hinwieder mag verursachen, daß er wohl die Schätzung der Kritik, aber keine Publikumserfolge erlangte. Antoine spielte im Théâtre libre seine ersten Stücke: „Das zweite Leben einer Heiligen“ (1891) und „Die Fossilien“ (1892), jenes den Zwiespalt einer Nonne mit ihrem Triebleben, dieses den Kampf zwischen starrem Aristokratismus und freierer Auffassung der Familiengesetze behandelnd. Schon hier zeigte sich Curels Bestreben, nicht nur die Mache des älteren Realismus, sondern auch den bereits zum Klischee neigenden Naturalismus zu vermeiden, dabei neue Probleme zu suchen. Die Bühnenwirksamkeit galt ihm schon hier nicht viel; er legte Gewicht nur auf das Innerliche, obwohl er immerhin in den zwei nächsten Stücken, der „Eingeladenen“ (1893) und der „Sigurantin“ (1896) eine bewegte Handlung schuf. Er kam dabei zu einer Gattung, die man im Hinblick auf Bourget's „analytischen Roman“ „analytisches Drama“ nennen möchte. Seine Personen handeln nicht, sondern sie kämpfen in sich selbst, und er läßt sie ihre Empfindungen eingehend darlegen. Er wählt starke Motive: im „Mahl des Löwen“ (1897) wird ein Apostel des Sozialismus an seiner Heilslehre irre, im „Neuen Götzenbild“ (1899), das vielleicht sein stärkstes Stück ist, macht ein Arzt an einem aufgegebenen

lungenkranken Mädchen den Versuch einer Krebsimpfung, sieht es wider Erwarten von der Lungenucht gerettet und nun sich als ihren Mörder. In Curels beiden letzten Stücken, im „Naturkind“ („La fille sauvage“, 1902) und im „Flügelschlag“ (1906) macht sich die Gefahr geltend, die in seiner Eigenart liegt: das Rhetorische überwiegt, der Dramatiker wird fast völlig zum Redner. Auch seine Neigung zu schärfster Gegensätzlichkeit tritt vielleicht zu stark hervor. Das „Naturkind“ brachte zu Rousseauschen Ideen einen Einschlag von Mystik, die bereits im „Neuen Götzenbild“ anklang; im „Flügelschlag“ wieder zeigt sich jener Zug von grauamer Schicksalsironie — ein als Aufrührer verurteilter Kolonialoffizier träumt von höchstem militärischen Ruhme — der mit ein Kennzeichen seiner Werke ist.

Am nächsten stehen dem Naturalismus Octave Mirbeau (geb. 1848) und Eugène Brieux (geb. 1858 in Paris), vor allem auch dadurch, daß sie gelegentlich in das Milieu der unteren Schichten greifen; zu Curel hinwieder stellt sie ihre Neigung zum Thesenstück. Beide sind nicht selten kraß, Mirbeau dabei doch immer in erster Linie Künstler, Brieux nachlässiger. Vielleicht darf man bei Mirbeau, namentlich in seinem ersten Stück, den „Schlechten Hirten“, (1898) von einem Einfluß der „Weber“ sprechen, die kurz vorher vom Théâtre Antoine aufgeführt worden waren, vielleicht auch von einem des zweiten Teils von Björnsjons „Über die Kraft“. Auch Mirbeau ist, wie Curel, im Wesen unfranzösisch. Sein großer Erfolg war die Satire „Geschäft ist Geschäft“ (1903) mit der geradezu typischen Gestalt des gewissenlosen Spekulanten Isidore Léchât; danach gab er im „Häuslichen Herd“ (1909) eine kaum weniger scharfe Zeichnung der vornehmen Wohltätigkeit. Mehrere Einakter, „Die Seuche“ (1898), „Alte Beziehungen“ (1900), „Das Portefeuille“ (1902) und „Strupel“ (1902), waren bissige Karikaturen von Zeitsitten. Brieux hält sich auf einem bescheideneren Gedankenniveau. Er kämpft für Gemeinplätze; seine Satire will

mehr nur anregen als ins Fleisch schneiden. So wandte er sich in den „Drei Töchtern des Herrn Dupont“ (1897) gegen die französische Durchschnittsehe, so kämpfte er in den „Stellvertreterinnen“ (1901) dafür, daß die Mütter ihre Kinder selbst säugen sollten. Er fand dabei das Wort von der Dame, „deren Busen ganz Paris gesehen hat — mit Ausnahme ihrer Kinder“. Sein Haupterfolg aber war das Thesenstück gegen die schlechten Richter „Die rote Robe“ (1900), darein er sehr geschickt einen Kriminalfall aus dem Bastenwoll zu verflechten verstand. Man konnte an Sardous „Ferreol“ erinnern. Kühner erschien er in den „Havarilierten“ (1901), deren Aufführung zunächst verboten wurde; da behandelt er die Frage der geschlechtlichen Ansteckung. In der „Französin“ (1906) wollte er als Verteidiger der französischen Frau ein Gegenstück zur „Pariserin“ von Henry Becque geben. In seinen jüngsten Dramen ging er fast ganz zur bloßen Bühnenmache über.

Eine ganze Reihe neuerer Autoren beschäftigt sich vorzugsweise mit den Problemen der Erotik, und sie sind es eigentlich, die dem „neuen Schauspiel“ sein Gepräge geben. Curel ist Halbdeutscher, Mirbeau Normanne, Brieux wohl Pariser, aber doch oft so schwerfällig wie nur einer jener „nordischen Dichter“, worunter die Franzosen neben den Scandinaviern und Deutschen auch die Russen verstehen. Hier sind zunächst Hervieu, Lavedan und Donnay zu nennen. Der Unterschied zeigt sich sogleich im Milieu: Curels Grübler und Zweifler, denen, ob adlig, ob bürgerlich, immer etwas von der Provinz anhängt, Mirbeaus Spekulanten und Lumpen, Brieux' Bauern, Handwerker und Kleinbürger taugten nicht für ihre Absichten; sie wählten wieder die höheren Stände, und dies schon bedingte eine gewisse weltläufige Außerlichkeit, die gar manchen ihrer Stücke zum Vorwurf gemacht wird. Immerhin hatten Paul Hervieu (geb. 1857) und Henri Lavedan (geb. 1859 in Orleans) mit sozialen Vorwürfen begonnen, und Hervieu, der ungleich ernstere, verleugnete

diese Anfänge auch später nicht. Im Vordergrund steht für Hervieu auch weniger die Erotik als die Frauenfrage, die freilich aufs engste damit verquidt ist. „Die Klammern“ (1895), „Das Mannesrecht“ (1897), „Das Rätsel“ (1901), „Dädalus“ (1903) und „Erkenne dich selbst“ (1908) traten alle auf Grundlagen verschiedener Fälle hierfür ein. Hervieu entwickelte dabei eine glänzende, unfehlbare Technik (besonders im „Rätsel“) und wirkte damit um so stärker, als der Naturalismus ja gerade die Technik mit Willen vernachlässigt hatte. Aber zugleich bekommen auch die Personen etwas Marionettenhaftes, das Hervieu vielleicht nur im „Lauf der Fadel“ (1901) überwand, um allerdings sich wieder dem vom Naturalismus ebenso verpönten Pathos zu nähern. Die Fadel, die von Geschlecht zu Geschlecht weitergegeben werden soll — es wird ausdrücklich auf die athenischen „Lampadophorien“ Bezug genommen —, ist die Bereitschaft der Eltern, für das Glück der Kinder das ihre zu opfern. Lavedan hatte mit Dialogszenen für die Vie parisienne begonnen, graziösen erotischen Kleinigkeiten, die ihm aber den Auftrag der Comédie française verschafften, ein Stück für sie zu schreiben. Das war „Eine Familie“ (1891), ein Sittendrama mit sozialem Einschlag. Noch stärker sozial gefärbt waren die beiden nächsten Schauspiele, „Der Prinz von Aurec“ (1894) und „Zweierlei Adel“ (1897). Hier hatte Lavedan jenes Milieu gefunden, das er fortan mit so reichen Erfolgen schilderte: die Welt der vornehmen Müßiggänger. „Katharina“ (1897) griff noch einmal in die Bürgerlichkeit zurück, dann aber kommen „Das neue Spiel“ (1898), „Die alten Steiger“ (1899) und „Der Marquis von Priola“ (1902). Lavedan gilt durch sie als Schöpfer einer neuen Bühnengestalt, des alternden Don Juan, des vieux marcheur; er wagte manche Bedenklichkeiten, die ja in der Gestalt selbst liegen, und erschien dadurch „kühner“, als er in Wirklichkeit war. Im allgemeinen begnügte er sich mit der Oberfläche, aber er hat Esprit und Sarkasmus. Als für eine kurze

Zeit durch die auffällige Beteuerung einiger führenden Geister, eines Huysmans, eines Bourget vor allem, die Glaubensfragen aktuell waren, behandelte auch er den Kampf zwischen Glauben und Unglauben („Der Zweikampf“, 1905). Maurice Donnay (geb. 1859 in Paris) ist noch weit ausschließlicher Darsteller erotischer Konflikte als Lavedan. Er ist der Typus jenes Parisers, wie die Welt sich ihn vorstellt: geistvoll, aber beileibe nicht lehrhaft, elegant, charmant, und immer mit seinen Gedanken bei den Frauen. Daß dabei so manches Gefühl nur gespielt ist, vor sich selbst wie vor anderen, gehört mit zur Zeichnung. Gerade diese bewußte und unbewußte Heuchelei in Liebedingen nahm Donnay zum Vorwurf eines Stückes, und es wurde sein bestes („Die Verliebten“, 1895). Nach seinen reichen Erfolgen mit Stücken dieser Art griff auch er zu ernstern Themen. „Die andere Gefahr“ (1902) zeigte den Konflikt einer Mutter, die denselben Mann liebt wie die Tochter; Donnay ließ die Mutter verzichten. „Die Rückkehr von Jerusalem“ (1903) nahm zu der eben — zugleich mit der Glaubensfrage — aktuell gewordenen Judenfrage Stellung. Lavedan hatte bereits im „Prinzen von Aurec“ einen Juden auftreten lassen, sich aber mit Außerlichkeiten begnügt; Donnay nahm eine Mischehe zwischen einem Christen und einer Jüdin zum Vorwurf und konnte wegen seiner Darstellung des Antisemitismus bezichtigt werden. Zu nennen sind noch „Scheinen“ (1906), eine Satire gegen den Luxus, und „Die Patronesse“ (1908), worin er ein Bild heutigen Strebertums gab.

Schon Lavedan und Donnay wollen im Grunde nur unterhalten — höhere Kunstabsichten liegen ihnen sichtlich fern —, noch mehr nähert sich dem bloßen Unterhaltungstüde der in seiner Sondergattung jedenfalls hochstehende Georges Courteline (eigentlich Moineau, geb. 1860 in Tours), der Verfasser kleiner „tragischer Possen“, die mit echt französischer Lebhaftigkeit, zuweilen direkt an Molières Possen gemahnend, allerlei Rück-

ständigkeiten (zumal der Bureau- und Gerichtswelt) der Luft preisgeben. Die Eifersuchtposse „Boubouroche“ (1893) gilt als sein Meisterstück. Alexandre Bisson (geb. 1848 in Briouze, Orne, gest. 1912) und Alfred Capus (geb. 1858 in Aix) sind bereits Schwankdichter im Sinne Meilhac, Realisten in den Einzelheiten gewiß, sonst aber die richtigen Vertreter der comédie rose, freilich schon nahe an der Grenze der Literatur.¹⁾

Mit den zuletzt besprochenen Namen ist die comédie nouvelle nicht erschöpft; es mag auch sein, daß einer späteren Zeit der eine oder andere hinter diesem oder jenem der noch zu nennenden zurücktritt. Anatole France (geb. 1844) und Jules Renard (1864—1910) sind allerdings in so vorherrschendem Maße Erzähler, daß man ihre Dramen (es handelt sich zumeist nur um Dramatisierungen von Romanen) als Nebenwerte betrachten muß. Anatole France dramatisierte neben anderen seine bitterböse Geschichte von dem rechtschaffenen Gemüsehändler Crainquebille (1904), Renard war am glücklichsten mit der Dramatisierung seines Knabenromans „Rotfuchs“; „Herr Dernet“ (1904) zeigte sein Versagen im Drama. Jules Lemaitre (geb. 1853 in Dennecey, Loiret, gest. 1911), der bedeutende Kritiker, ist dagegen als schaffender Künstler vor allem Dramatiker. Er stand zum Naturalismus in feinen Beziehungen und fügt sich in keine der behandelten Gruppen. Vielleicht gab er das Leben treuer als die meisten, die sich für die eigentlichen Wirklichkeitsbilderer

¹⁾ Der neueren Schwank- und Possenverfasser sei anmerkungsweise gedacht; es sind vor allem Georges Feydeau (geb. 1862 in Paris), Léon Gandillot (geb. 1862 in Paris), Tristan (eigentlich Paul) Bernard (geb. 1866 in Besançon) und die gemeinsam schreibenden Georges Armand de Caillavet (geb. 1869 in Paris) und Robert de Slers (geb. 1872 in Pont-l'Évêque). Eine Spezialität bilden die pikanten Possen, deren Hauptsache die Entkleidescenen sind. Nicht viel höher stehen die Volksstücke, die Pierre Decourcelle und andere — „Jaza“ von Pierre Berton und Charles Simon wurde auch auf deutschen Bühnen viel gegeben — in der Nachfolge d'Ennerys schreiben. Decourcelle verbrach auch eine Dramatisierung des „Werther“, für die Sarah Bernhardt, die darin die Titelrolle spielte (1904).

hielten. Auf glatte Mache sah er wenig, auf gute Durchführung der Psychologie viel. Sein erster Erfolg war die politische Satire „Der Deputierte Leveau“ (1890); es folgten „Flipote“ (1893), „Weiße Ehe“ (1891), „Das schwierige Alter“ (1895) und die Dramatisierung seines Romans „Die Könige“ (1893). Als die Dreyfusaffäre die Gemüter erregte und die Gegnerschaft gegen so manche als verderblich angesehene Einflüsse zum Ausbruch kam — Lemaître selbst gründete damals die Vaterlandsliga —, schrieb er ein Kampfstück gegen den Protestantismus („Die ältere Tochter“, 1898), den er aber schwerlich genauer kannte und vielleicht auch nur als Euphemismus für das Judentum oder für das damit als identisch geltende Freimaurertum meinte. Denn der Protestantismus ist für Frankreich längst zu nebensächlich geworden, um von der Bühne herab bekämpft zu werden, wenn nicht etwa Lemaître als ehemaliger Priesterseminarzögling die traditionelle Feindschaft wieder aufleben ließ. In einer Pause zwischen zwei Perioden politischer Tätigkeit gab Lemaître 1905 das erfolgreiche Familienrührstück aus Künstlerkreisen „Die Stabträgerin“ und 1908 die erfolglose „Bertrada“ (1906), worin er — als Royalist — den bedauerlichen Verfall des Adels an mehreren Typen schilderte. Wie Lemaître ist auch Abel Hermant (geb. 1862 in Paris) zugleich Romandichter und Dramatiker, auch er dramatisierte mehrfach nur seine erfolgreichen Erzählwerke, so „Karriere“ (1897), eine Satire gegen das Diplomaten_tum, und „Die Transatlantischen“ (1898), die erst als bloße Dialoge in der Vie parisienne erschienen waren, eine Satire gegen die Amerikanerinnen, die französische Adlige heiraten. Satirisch ist auch sein Journalistenstück „L'esbrouffe“ (1904, etwa „Die Unerlässlichen“ zu übersetzen); dagegen gab er in „L'empreinte“ (1900) — es handelt sich um den „Eindruck“, den der erste Gatte einer Frau auch für ihre zweite Ehe hinterläßt — und in der „Schönen Frau Héber“ (1905) reine Konflikt-dramen. Hermants eigentliches Feld ist der kalte Sar-

asmus; wo er dieses verläßt, greift er — nicht im ersten, wohl aber im zweiten der genannten letzten Stücke — zu Kontrastwirkungen, die der Naturalismus nicht ohne Grund verworfen hatte. Ein unerbittlicher Menschenschilderer ist auch Albert Guinon (geb. 1863 in Paris), aber doch weniger boshaft und darum nicht sentimental, wo er ausnahmsweise einmal gute Menschen zeichnet. Von Guinons Dramen ist das psychologische Schauspiel „Die Teilung“ (1896) das feinste, das antisemitische „Defizienz“ (1904) das kraftvollste. Wie Donnay wählte er den Fall einer Mischehe, nur ist bei ihm der Mann Jude, die Frau Christin. Es fällt das Wort: „Gewalt konnte uns vereinigen, nichts aber wird uns eins werden lassen!“ Diesen Autoren kann man etwa noch Gaston Devore (geb. 1859 in Paris) anschließen, einen ernsten, aber die Technik etwas vernachlässigenden Dramendichter, der hauptsächlich Probleme der Familie behandelt („Halbschwestern“, 1896; „Kindesgewissen“, 1899; „Konzessionen“, 1901; „Die Geopferte“, 1907). Schwankend ist das Urteil über Georges de Porto-Riche¹⁾ (geb. 1849 in Bordeaux, Sohn jüdischer Italiener). Etlichen Überschwenglichen gilt er als der erste Dramatiker Frankreichs; das ist er jedenfalls nicht. Er behandelt ausschließlich erotische Probleme — „Théâtre d'amour“ (1897) betitelte er mit Recht eine Sammlung seiner Stücke — und tut das mit Gewichtigkeit, wenn auch bei dem Mangel an tieferer Dichterkraft, ja an feinerer Originalität oft zu gewichtig. Der Form widmete er große Sorgfalt.

Das um 1870 geborene Geschlecht nahm im wesentlichen die Überlieferung auf. Als die stärksten Begabungen erscheinen Emile Fabre (geb. 1870 in Metz), ein strenger Realist („Das Geld“, 1895; „Das öffentliche Leben“, 1902), und der feine Psychologe Henry Bataille (geb. 1872 in Nîmes) mit Stücken

¹⁾ Man findet den Namen auch ohne de; Riche war ursprünglich Pseudonym. De Porto ist übrigens nicht Adelsname, sondern nur Herkunftsbezeichnung („aus Oporto“) wie de Spinoza, da Costa usw.

wie „Frau Kolibri“ (1904) und „Das nackte Weib“ (1908). Gabriel Trarieux (geb. 1870 in Bordeaux), der mit historischen Dramen begonnen hatte, gab in der „Bürgerschaft“ (1907) und im „Alibi“ (1908) — das erste behandelt einen Glaubenskonflikt — auch zwei gute moderne Stücke. Wertvoll als psychologische Studien sind die Dramen des Genfers Paul-Hyacinthe Loyson (geb. 1873), vor allem seine „Feindlichen Seelen“ (1907); voraus gingen „Das Evangelium des Blutes“ und „Jungfrauenrecht“ (1904). Ganz ungewöhnliche Erfolge errang Henry Bernstein (geb. 1876 in Paris) mit seinen etwas grob gemachten, aber immer wirksamen und zumeist aktuellen Stücken. Doch hat wohl nur „Israel“ (1908) wesenhaftere Bedeutung. Bernstein, der ja Jude ist, kommt hierin zu einem ähnlichen Schluß wie Donnay und Guignon: sein Prinz Thibault von Clar tötet sich selbst, als er erfährt, daß er eigentlich der Sohn eines Juden ist. Bernstein tritt etwas absichtlich in den Vordergrund: man wies ihm nach, daß er sich dem Militärdienst entzogen habe, und demonstrierte gegen ihn — er machte ein Stück daraus.

Der Naturalismus hatte dadurch, daß er das wirkliche Leben ganz getreu wiedergeben wollte, an sich das historische Drama beinahe ausgeschlossen: jedes Bild aus der Vergangenheit legte den Verdacht nahe, es sei doch nicht so getreu, wie man es fordern zu müssen glaubte. Aber Versuche wurden doch gemacht, ja seltsamerweise war gerade das erste naturalistische Stück, „Das Vaterland in Not“ von den Goncourts, ein historisches Stück. Das Streben nach Treue auch im historischen Drama war übrigens nicht neu. Mérimée mit der „Jacquerie“ und Digny hatten dafür Beispiele schon in der romantischen Bewegung gegeben. Die Bevorzugung düsterer, gedrückter Zustände und der unteren Schichten schloß für den Naturalismus allerdings gerade die bisherigen Hauptgebiete des historischen Dramas, die großen Handlungen und großen Charaktere, aus. So blieben eigentlich

nur die Bauernaufstände als Themen, die auch der Naturalist vornehmen konnte. Gerhart Hauptmanns „Florian Geyer“ ist dafür typisch. Alles andere führte bereits wieder zum historischen Drama der Romantiker, wenn nicht zu Victor Hugo, so doch zu Mérimée und Digny. Von der nachromantischen Historienmalerei eines Coppée freilich unterschieden sich die neuen Schöpfungen ganz offensichtlich. Es sind ihrer nur wenige zu nennen: Léon Henniques „Tod des Herzogs von Enghien“ und „Zweifaches Vaterland“, die Stücke aus der Revolution von Jacques Normand (geb. 1848 in Paris; „Hert und Frau Dugazon“, 1901), Romain Rolland (geb. 1848 in Clancy; „Der 14. Juni“, 1903), Hervieu („Théroigne de Méricourt“, 1902) und Abel Hermant („Sylvia“, 1900), die Stücke aus dem Altertum und aus der Renaissance von Gabriel Trarieux („Hypathia“, 1899; „Joseph von Arimathea“, 1898; „Savonarola“, 1899). Dabei entfernen sich diese Stücke mit Ausnahme der von Hennique ebensoweit vom naturalistischen Programm wie die comédie nouvelle von der comédie rosse, wenn nicht noch weiter. Auch deuten die Jahreszahlen allein schon an, daß es sich mehr um eine Wiederbelebung handelt, als um bloße Ausdehnung der neuen Technik auf das historische Gebiet. In der Tat ist diesen Dramen der entscheidende Erfolg des „Cyrano de Bergerac“ (1897) von Rostand vorausgegangen. Damit soll nicht gesagt sein, daß Rostand irgendwelchen Einfluß auf die oben genannten Dramatiker ausgeübt hatte. Dazu lag seine Art von der ihren zu weit ab. Wohl aber hatte Rostand der Gattung, die einerseits im Ruf der bloßen Mache stand — man denke an Sardous zahlreiche historische Stücke —, anderseits als bloße Leseliteratur galt, literarische Aktualität verschafft. „Cyrano de Bergerac“ war in Versen, eleganten Alexandrinern, geschrieben und bekundete damit seine Zugehörigkeit zum romantischen und parnassianischen Versdrama, das auch neben der naturalistischen Bewegung noch immer Vertreter gefunden hatte, und nicht nur in Epigonen. Es waren zuletzt

Coppée und Catulle Mendès genannt worden. In mehr als einem Hinblick hätte Auguste Emile Bergerat (geb. 1845 in Paris) ihnen an die Seite gestellt werden können. Bergerat stand in engsten Beziehungen zur l'Art pour l'art-Dichtung: er war (wie Mendès) Théophile Gautiers Schwiegersohn. Auch hatte er schon 1865 als Dramatiker begonnen, mit dem Einakter „Eine Freundin“, aber seine nächsten Stücke hatten so wenig Erfolg, daß er ihnen, als er sie gesammelt veröffentlichte (1886), den Titel „Ours et fours“ („Ladenhüter und Stasos“) gab. Erst seine Versdramen „Manon Roland“ und „Kapitän Fracasse“ (beide 1896) und sein Profadrama „Mehr als Königin“ (1899), worin er Napoleons Scheidung von Josephine behandelte, erhielten Beifall. Bergerats Verkunst und zumal sein Geschick in der humoristischen Pointierung gemahnt ganz an Kostand, nimmt seine Art in gewissem Sinne vorweg, beeinflusste ihn wohl auch. Wie Bergerat als ein Nachzügler der Parnassianer, erscheint Jean Aicard (geb. 1848 in Toulon) mit seinem bürgerlichen Versdrama „Papa Lebonnard“ (1889) als ein solcher Augiers („Gabriele“); aber gespielt wurde das Stück im Théâtre libre. Daneben schrieb Aicard noch die Kostümstücke „Smilis“ (1883) und „Der Mantel des Königs“ (1907), das zweite eines jener neuerdings in Aufnahme gekommenen „philosophischen“ Dramen, die einen typischen König über seine Irrtümer belehren, sei es durch einen Traum (wie hier) oder durch sonstige Geschehnisse. Noch weiter zurück als Bergerat und Aicard weist Jean Richépin (geb. 1849 in Medea, Algier): zu Alexandre Dumas d. Ä. Richépin fühlte sich als „Turanier“ (= Zigeuner, da er seine Mutter, eine Marktenderin unbekannter Herkunft, für eine Zigeunerin ausgab), hat jedenfalls das krause Haar eines Negers und noch mehr Negerhaftes in seiner Vorliebe für grelle Farben und das Tamtam höhler Tiraden. Von seinen Dramen seien genannt: „Nana-Sahib“ (1883), „Durch das Schwert“ (1892), „Der Landstreicher“ (1897), „Die Stromer“

(1899), „Die Gitana“ (spanische Zigeunerin, 1900), „Don Quichote“ (1905). Sein Sohn Jacques Richepin (geb. 1879 in Paris), der ebenfalls große Versgewandtheit besitzt, zeigt seine Art etwas gemäßigt („Die Königin von Tyrus“, 1899; „Salstaff“, 1904). Ungleich moderner sind die vornehmen Stücke aus der Antike von Anatole France („Die Hochzeit von Korinth“, 1879 gedruckt, 1902 aufgeführt) und von Maurice Bouffor (geb. 1855 in Paris; „Die eleusischen Mysterien“, 1894). Daß aber auch sie nicht modern im Sinne des technischen Begriffes sind, zeigt ein Vergleich mit Dramen wie Samains „Polyphem“. Auch Edmond Rostand (geb. 1868 in Marseille) ist nicht modern im strengen Sinne. Seinem „Cyrano de Bergerac“, der ihn berühmt machte, gingen in dem lebenswürdigen Lustspiel „Die Romantischen“ (1894), in der „Sernen Prinzessin“ (1895) und dem neutestamentlichen Schauspiel „Die Samariterin“ (1897) Stücke voraus, die man als nachparnassianisch, wenn nicht epigonistisch bezeichnen kann. Der große Erfolg des „Cyrano“, der sich von Paris in alle Welt fortpflanzte, beruhte denn auch nicht auf irgendwelcher Neuartigkeit, sei es des Stoffes, sei es der Sprache, und ebensowenig war das Stück technisch ein gutes Drama. Aber in allen den lose aneinandergereihten Bildern lebte ein erquickend junger und ritterlicher Geist, jenes traditionelle Franzosentum, das in der Wirklichkeit wohl schier völlig ausgestorben ist, aber doch noch Funken findet, die es zu hellerer Flamme entzünden kann. Dem deutschen Wesen kam dieses „Franzosentum“ naturgemäß entgegen¹⁾. Die Verse sind im „Cyrano“ ungemein gefällig, bisweilen geschickt archaisierend, immer lebhaft. Das Motiv von der so schönen, aber ach! so

¹⁾ In welchem Maße Rostand Germane ist, vermochte ich bisher nicht festzustellen. Sein Name ist germanisch, aber das sind mit Ausnahme der von älteren Ortsnamen hergeleiteten Namen fast alle französischen und romanischen überhaupt; außerdem besagt der Name in so später Zeit nichts mehr über die Rassenzugehörigkeit.

unzeitgemäßen Ritterlichkeit nahm Rostand in seinem zweiten großen Versdrama, im „Chantecler“ (1910), noch einmal auf und vertiefte es: das edle ritterliche Gemüt, nun in dem Federkleid eines stolzen Hahnes (der Name stammt aus dem französischen „Reineke Fuchs“), kommt zur schmerzlichen Erkenntnis, daß sein Traum von sich selbst — Chantecler meint, durch seinen Morgenstraß die Sonne heraufzuführen — bloßer Wahn ist. In der Verfunst ging Rostand hier bis an die Grenze; seine Wortgeistreichigkeit nähert sich den berühmtesten Spielereien der „Pedanten“ und ermüdet nach wenigen Szenen. Trotzdem — aber Aristophanes, das Vorbild Rostands in diesem Falle, hatte denselben Fehler — darf man „Chantecler“ wohl als die bedeutendste und tiefste französische Komödie in neuerer Zeit bezeichnen, vielleicht als einzige, die Komödie im Sinne der Griechen zu nennen ist. Neben „Cyrano“ und „Chantecler“ schrieb Rostand noch ein Versdrama über den „jungen Adler“ („L'aiglon“ 1900), den Herzog von Reichsstadt, womit auch er sein Teil zu der modisch gewordenen Verherrlichung Napoleons beisteuerte. Nachfolger erhielt er in Georges d'Espèrès („Krieg im Zidzad“, 1901) und in Miguel Zamacoïs („Die Hofnarren“, 1907).

Das Versdrama der älteren Richtung führte so aus der Indifferenz gegen den neben ihm erstandenen Naturalismus in Rostand zum offenen Gegensatz dazu, zur Wiederbelebung der romantischsten Romantik, der sich selbst ironisierenden. Unter dessen aber hatte eine noch wesenhaftere Gegenbewegung wie im Roman so auch im Drama eingesetzt: die symbolistische, neuromantische oder ästhetizistische, kurzweg die Moderne von 1890. In diesem Jahre begründete der jugendliche Paul Fort (geb. 1872 in Reims) das Théâtre de l'art, wo er Shelleys „Cenci“, Marlowes „Faust“, Verlaines Einakter „Die einen und die andern“, Maeterlinds „Eindringling“ und „Blinde“, Charles van Lerberghe „Ähnungen“, Remy de Gourmonts „Theodat“ aufführen ließ. Als das Théâtre de l'art 1893 geschlossen wurde, trat das

1892 von Eugène-Poë begründete Théâtre de l'oeuvre an seine Stelle. Eugène-Poë, der als Protestant zu dem Wesen der germanischen Dichter noch engere Beziehungen hatte, wurde vor allem der Anwalt Ibsens und Gerhart Hauptmanns. Der deutsch-standinavische Einfluß wurde namentlich durch ihn zu jener wichtigen Komponente der französischen Moderne, als die er längst erkannt ist. Auch Camille Mauclair (eigentlich Sauts) ist hier zu nennen. Ihm gab die Beimischung deutschen und dänischen Blutes die natürliche Basis für das Verstehen jener Kunst. Und in gleicher Weise kann man auch bei den schaffenden Künstlern dieser Gruppe den „germanischen“ Einschlag nachweisen, wobei hier germanisch nicht im Sinne der Rasse, sondern der Nation verstanden sein will. Germanen waren auch Musset und Flaubert und waren es nach Typus und Eigenart in reinsten Ausprägung, aber sie waren aus einer längst romanisierten Bevölkerung hervorgegangen, waren Rückschläge; die meisten Vertreter der Moderne hingegen kamen aus Kreisen, die erst vor wenigen Generationen romanisiert worden waren, und sind sich auch ihres Germanentums noch sehr wohl bewußt. Und wären sie's nicht, so mahnten sie die Hüter des absoluten „Franzosenentums“ daran, die sie als Fremdlinge ablehnen oder im besten Falle dulden. Damit, daß sich die Grenze des halbwegs beachtenswerten Prozentsatzes der Blondenen immer mehr nach dem Norden zurückzog und gegenwärtig das flämische Belgien neben den angrenzenden nördlichsten Provinzen Frankreichs allein noch einen solchen Prozentsatz aufweist, stimmt es ganz natürlich überein, daß die schöpferischen Talente — nicht bloß fortführenden wie Koffand — in der Mehrzahl aus eben diesen Gebieten stammen und daß ihr (germanisches) Wesen der neuen Kunst das Gepräge verleiht. So groß aber die Bedeutung dieser Gruppe für die französische Literatur als solche ist, ihre Bedeutung für die Bühne beschränkt sich auf wenige Fälle, eigentlich nur auf einen: auf Maeterlinds „Monna Danna“,

der eine Pflanterie (daß Monna Danna unter ihrem berühmten gewordenen Mantel kein anderes Kleidungsstück anhat) den französischen und dann den Welkerfolg verschaffte. Der Grund wurde im einleitenden Abschnitt berührt: da das Publikum sich überwiegend aus minderrassigen Mischlingen zusammensetzt, sehen sich die Höherrassigen mit ihren Schöpfungen zumeist völlig stumpfen Sinnen gegenüber, werden darum zumeist überhaupt nicht aufgeführt, wenigstens nicht von den beherrschenden Bühnen, oder sehen sich durch die rassisch bedingten und darum unvermeidlichen Mißerfolge um alle Schaffensfreude gebracht. So sind ihre Dramen mit wenigen Ausnahmen zu dem Halbleben in den Büchern verdammt und hätten darum vielleicht ihre bessere Stelle in dem Teile über die Versdichtung. Andererseits aber sah doch das Auge des Dichters beim Schaffen die Gestalten lebendig über die Bühne schreiten, und dies ist bestimmender.

Maurice Maeterlinck (geb. 1862 in Gent) ist der bekannteste der großen Flamen, denen die moderne französische Literatur viel von ihrem Besten verdankt. Er wurde 1890 von dem Normannen Octave Mirbeau „entdeckt“, der da schrieb: „Maurice Maeterlinck hat uns das genialste Werk dieser Zeit geschenkt, das außergewöhnlichste und naivste zugleich, ein Werk, das dem Schönsten in Shakespeare vergleichbar und — wage ich's zu sagen? — überlegen ist.“ Dieses Werk war die „Prinzessin Maleine“ (1889). Maeterlinck gab damit als erster in Frankreich eine Vision von einer zeitlosen romantischen Welt, wie sie in den Bildern der englischen Präraphaeliten lebte, nur wählte er im Gegensatz zu ihrer kultivistischen eine oftmals ganz kindlich einfache Sprache. Das führte gelegentlich bis hart an die Lächerlichkeit, ergab aber im ganzen eine wunderbar starke Wirkung. Es folgten im „Eindringling“ und in den „Blinden“ (1890) zwei kleine „Dramen aus dem Alltag“, Stücke, worin er die Suggestivität einfachster Vorgänge und Worte ebenso erprobte, dann wieder in zeitloser Romantik spielend „Die sieben Prinzessinnen“ (1891),

„Der Tod des Tintagiles“ (1804) und vor allem „Pelleas und Melisande“ (1892) und „Aglavaine und Selysette“ (1896), das bildreichste und das stimmungfeinste seiner Dramen. Alle diese Werke waren für eine Bühne geschrieben, die es in der Wirklichkeit nicht gab, — Versuche, das eine oder andere aufzuführen, wurden gemacht, doch nur von abseitigen Bühnen, vom Théâtre libre, vom Théâtre d'Art, vom Oeuvre —; als aber Maeterlind durch seine Ehe mit einer Schauspielerin in Beziehungen zur wirklichen Bühne kam, begann er beim Schaffen an diese zu denken und ging damit einen ihm vielfach verübekten Kompromiß ein. So entstanden „Monna Danna“ (1902), „Maria Magdalena“ (1909) und zuletzt der „Blaue Vogel“ (1910), ein Märchenspiel, worin er noch weiter geht als Aristophanes und Kostand und nicht nur Tiere, sondern leblose Gegenstände vermenschlicht, allerdings mit Dichterfinn und in Kindesgeist.¹⁾

Ein in mancher Hinsicht ähnliches, aber noch viel abseitigeres Talent war der große Lyriker Charles van Lerberghe (geb. 1861 in Gent, gest. 1907), dessen „Ahnungen“ (1889) ihn als Vorläufer Maeterlinds, wenigstens in bezug auf die „Alltagsdramen“, bezeichnen lassen. Die „Ahnungen“ („Les flaireurs“, eigentlich „Die Witternden“) bringen in ganz kurzen Aufzügen, die durch eine symphonische Musik verbunden gedacht sind, die Stimmungen des nahe gefühlten Todes; also dasselbe Motiv wie im „Eindringling“, aber die Ausführung ist herber, rauher. Sonst schrieb der wenig schaffende Dichter nur noch die „satirische Komödie“ „Pan“ (1906), die den alten Gott in der ersten Frühlingnacht in das ländliche Sclandern der christlichen Gegen-

¹⁾ Der bedeutenden Essaybücher Maeterlinds, die sich neben die Schriften Marc Aurels, Leopardis, Emersons, Rustins, Walter Paters stellen, sei wenigstens hier gedacht: „Der Schatz der Armen“, „Weisheit und Schicksal“, „Das Leben der Bienen“, „Der begrabene Tempel“, „Der doppelte Garten“, „Das Geistesleben der Blumen“, „Der Tod“.

wart führt und das geliebte Heidentum in einem bacchantischen Zuge über das schönheitsfremde Muddertum siegen läßt. Während Maeterlind und Charles van Lerberghe ihre Dramen in Prosa schrieben, bediente sich Emile Verhaeren (geb. 1855 in Saint-Amant bei Antwerpen), der dritte große Belgier dieser Zeit, zu den seinen neben der Prosa auch des Verses, freilich des „freien Verses“, der den „freien Rhythmen“ der Deutschen ähnelt, nur den Reim (oder doch die reimnahe Assonanz) beibehielt. Seine Dramen sind „Der Morgen“ (1898), ein „lyrisches Drama“ sozialer Färbung, die mächtige Gewissenstragödie „Das Kloster“ (1900, aufgeführt im Oeuvre), „Philipp II.“ (1901) und „Helenas Heimkehr“ (1909), alles Werke von einsamer Größe, voll starker Gefühle und Pathos, Flamentum von der Art eines Rubens. Nahe wieder zu Maeterlind stellt sich Georges Rodenbach (geb. 1855 in Tournai, gest. 1898) mit der Dramatisierung seines Romans „Das tote Brügge“ (unter dem Titel „Le mirage“, 1900 gedruckt). Mehr im parnassianischen Gleise bewegt sich sein Einakter in Versen „Der Schleier“ (1894). Halbflame war der hellenistisch kunstreiche Albert Samain (geb. 1858 in Lille, gest. 1900), der Verfasser eines entzückenden Versspiels, „Polyphem“, das erst aus seinem Nachlaß veröffentlicht wurde¹). Deutscher Herkunft hinwieder ist André Ferdinand Hérold (geb. 1864 in Paris), ein Enkel des bekannten Komponisten. Hérold, einer der vorzüglichsten französö-

¹) Es sei hier noch einiger anderer Flamen gedacht, die Bedeutung für das ganze französische Sprachgebiet beanspruchen. Edmond Picard (geb. 1836 in Brüssel), einer der Altmeister der belgischen Literatur, schrieb das antisemitische Tendenzstück „Jericho“ (1903), das philosophische Drama „Psyche“ (1903), das historische „Karl der Kühne“ (1905), der Realist Gustave van Zype gute Sittensstücke („Das Kind“; „Der Abgrund“; „Ehre Vater und Mutter“; „Die Etappen“, 1908 preisgekrönt). Ganz zu Parisern geworden sind Fernand Vandérem (Vanderheyem, geb. 1864) und Henry Kistmaekers (geb. 1872). Von dem ersten können „Der sanfte Abhang“ (1901) und „Lieber Doktor“ (1911) genannt werden, vom zweiten „Der Glücksverkäufer“ (1910), ein geistreiches Stück vom Wohlsein, das die Ungelegenheiten nur noch vermehrt.

sischen Übersetzer — er übersetzte auch mehrere deutsche Dramen, den „Paphnutius“ der Hrotswitha von Gandersheim und die „Versunkene Glocke“ von Gerhart Hauptmann — wählte teils indische Stoffe („Harinis Verbannung“, 1888; „Savitri“, 1899), teils mittelalterliche („Floriane und Perfigant“, 1894); an spanische Lustspiele erinnert der Einakter „Eine wohlbehütete junge Frau“ (1900). Alle seine Dramen sind in Versen, in ungemein melodischen und eleganten Versen, geschrieben. Aus dem englischen Amerika kam Francis Vielé-Griffin (geb. 1864 in Norfolk, Virginia), aber seine Vorfahren waren zum Teil Hugenotten. Er gab, wenn man von bloß dialogisierten Dichtungen absieht, eine dramatische Behandlung der Wielandsage („Wieland der Schmied“, 1900) in Versen. André Gide (geb. 1869 in Paris), der wegen seiner Dramen „König Kandaules“ (1901) und „Saul“ (1903) anzuschließen ist, mag vielleicht nicht germanischen Bluteinschlag in dem bezeichneten Sinne haben, aber man nannte ihn, der als Protestant jedenfalls dem germanischen Wesen schon an und für sich nahe steht, mit Recht den deutschesten französischen Dichter dieser Zeit. Freilich konnte sein „König Kandaules“ vor dem Drama Hebbels über den gleichen Stoff („Gyges und sein Ring“) in Deutschland nicht bestehen, vielleicht auch der Übersetzung wegen.

Neben diesen germanischen oder doch dem Germanentum nahestehenden Dichtern hat das moderne hohe Drama nur wenige Vertreter gefunden, und der eine von ihnen, Jean Moréas (eigentlich Papadiamantopoulos, 1836—1910), ist geborener Grieche. Man hat von ihm eine „Iphigenie“ (nach Euripides), die 1903 im Freilichttheater von Orange aufgeführt wurde. Auch bei Moréas fehlt übrigens der germanische Einfluß nicht: er hat in Deutschland studiert und vor allem deutsche Philosophie. Zu seinem vergeistigten Griechentum mag ihn auch wohl weit mehr deutsche Wissenschaft und Kunstbegeisterung geführt haben als das Blut; denn die Griechen von heute haben mit

denen des Altertums kaum noch die entfernteste Rassengemeinschaft. Deutscher Einfluß läßt sich aber auch bei Josephin Péladan (geb. 1858) feststellen, der in ähnlichen Bestrebungen, die große Tragödie zu erneuern, für ein anderes Freilichttheater, für die Arena zu Nîmes, eine „Semiramis“ (1904) schrieb: Péladan, der sich zu Anfang als Nachkommen eines assyrischen Königs, des biblischen Baladan ausgab, verdankt sein Bestes als Dramatiker dem Vorbilde Richard Wagners, dessen begeisterter Vermittler er ist.

Das italienische Drama.

Während das französische Drama seine Höhepunkte im siebenzehnten Jahrhundert erreichte, erhielt das italienische erst am Ende des achtzehnten zwei wesentlich dramatische Begabungen: Goldoni und Alfieri. Das Drama hatte in Italien überhaupt keine rechten Wurzeln, schon zur Römerzeit nicht. Denn Plautus und Terenz und Seneca hängen durchweg von den Griechen ab, und nur die niedere Posse scheint einheimischen Ursprungs zu sein, allerdings nicht römischen, sondern ostischen. Als dann Humanismus und Renaissance, zunächst in der Freiheit selbstbewußter Kraft, dann in immer größerer Abhängigkeit, die antike Kultur wiederzubeleben, fortzusetzen suchten, entstanden wohl so lebendige Komödien wie Macchiavells „Mandragora“ und Giordano Brunos „Lichtzieher“ (Candelaiio), eine so kraftvolle Tragödie wie Mussatos „Ezzelin“, aber nur als Einzelerscheinungen, nicht als organische Teile einer großen Bewegung, und jedes der Stücke verriet deutlich, daß sein Autor sich an der Antike durch besonderes Studium inspiriert hatte, ja der „Ezzelin“ ist sogar lateinisch geschrieben. Eine Art Vereinigung zwischen Überlieferung und damaliger Moderne fand allerdings statt.

Man kann einerseits auf den „Orpheus“ Polizians, anderseits auf Tassos „Amyntas“, Guarinis „Getreuen Schäfer“ verweisen. Aber weder das klassische Melodram, das vom „Orpheus“ seinen Ausgang nimmt, noch das Hirtenspiel, das Tasso und Guarini schufen und zur Vollendung brachten, sind mehr als rein literarische Gattungen. Erst die Oper, die beide zu Vorläufern hat, kam zu wirklichem Leben, drückte aber zugleich den Text zu einem bloßen Vorwand zum Musikmachen herab und ließ ihm nur in Ausnahmefällen künstlerische Gestalt und eigenen Wert geben. Unterdessen hatte sich neben der Literatur aus den komischen Zwischenspielen der auch im frühen Italien nicht fehlenden Mysterienaufführungen die volkstümliche Stegreifkomödie (commedia dell'arte) entwickelt, die man nicht ohne ethnische Grundlage mit den römischen Atellanen ostischer Herkunft vergleicht. Auch die Atellanen waren Stegreifspiele, denen nur ein notdürftiges Szenar zugrunde lag. Sie überlassen alles Wesentliche der Improvisation, verlangen die ganze Lebhaftigkeit eines unbekümmerten, wenn auch handwerkmäßig ausgebildeten Talents. Man kann nach der Herkunft aus den vorrömischen Ostern sicher sein, daß die Atellanen nicht die Schöpfung von Hochrassigen sind, sondern von Mischlingen, wenigstens nicht in der geschichtlich überlieferten Art. (Wahrscheinlich sind sie aus einer höheren Kunstform mit der Rasse zugleich entartet, wie Kunstgedichte zu „Volksliedern“ werden und dabei ihre ehemalige Gestalt oft nur noch ahnen lassen.) Ingleichen wurden die zumeist von den Höllengeistern besorgten komischen Zwischenspiele sehr häufig von bezahlten „armen Teufeln“ — der Ausdruck stammt daher — gegeben, während die Personen des Himmels und der Heilsgeschichte oder Legende von den Bürgern um der Ehre willen dargestellt wurden. Sprachen diese aus den höheren Ständen naturgemäß nach dem ausgeführten Text, so war den Spaßmachern, die aus dem „Volke“ kamen, größere oder fast völlige Freiheit gestattet. Daß die italienische Stegreifkomödie einen

ziemlichen Einfluß ausübte, in Paris außerordentlich beliebt wurde und in Wien die österreichische Hanswurstkomödie hervorrief, ist hier nebensächlich, auch trat dieser Einfluß nur bei Molière in das Gebiet der Literatur hinüber, war aber da nicht weiter bedeutend. Die Bestrebungen Goldonis haben im alten Rom ihre Parallele in den Reformen der Atellanen durch den „Lichtling“ Lucius Pomponius (aus dem damals gewiß noch ziemlich hochrassigen keltischen Oberitalien) und der sizilischen Posse, des „Mimus“, durch den adeligen Decimus Laberius (der erste um 90, der zweite um 45 v. Chr.). Auch Goldoni kam aus den höheren Ständen (dem Adel) und hatte deren Typus¹). Im Verlaufe seiner Reform entfernte er sich immer mehr von der Stegreifkomödie und schuf, von Molière und dem französischen und englischen Sittentück vielfach angeregt — wobei vermerkt werden kann, daß Molière seinerseits die italienische Stegreifkomödie zu veredeln gesucht hatte — das spezifisch goldonische Lustspiel oder Sittentück, das mit ihm zugleich die Vollendung erreichte, wohl noch zwei Generationen lang merkliehen Einfluß übte, aber doch nicht zu einer dauernden oder in ihrer Zeitbegrenzung umfangreicheren literarischen Gattung erwuchs. Einerseits verdrängte sie das neuere Drama französischer Nation, andererseits verflachte sie zur Lokalposse und zeigte sogar wieder Rückfälle zur Stegreifkomödie.

Goldoni starb sieben Jahre vor dem Jahrhundertende, Graf Dittorio Alfieri, der zweite dramatische Genius Italiens im 18. Jahrhundert, starb wohl erst 1803, aber er hatte seine Dramen (bis auf die späte „Alkestis“, 1796—1798) bereits vor 1788 geschrieben. Er, Germane nach Namen, Abstammung und Typus²),

¹) Rein nordische Gesichtszüge, helle rosige Haut. Eine leichte Trübung liegt in den braunen Augen, denen vielleicht auch dunkleres Haar entsprach.

²) Er beschrieb sich selbst in einem berühmten Sonett als hoch und schlank von Gestalt, rotblond, blauäugig, von weißem Teint („blasser als ein König auf dem Thron“), schönen Zügen.

erneuerte den Versuch Mussatos und nach ihm Trissinos („Sophonisbe“, 1515) und Maffeis („Merope“, 1714), ein der Antike ebenbürtiges Drama in ihrem eigenen Geiste zu schaffen. Seine Hochrassigkeit kam dem entgegen und mag wohl das meiste dazu beigetragen haben, daß von allen Dramen neuerer Zeit (Goethes



J. Liedle, Die Gark
Nr. 197. Größe 75 x 55 cm Preis 5 Mark

Bücherzettel

Diesen Bestellzettel, ohne Bemerkungen ausgefüllt, in einen offenen Briefumschlag mit der Aufschrift Bücherzettel gelegt, befördert die Post für 3 Pfennig.

Senden Sie mir kostenlos Prospekt über R. Voigtländer's farbige Künstlersteinzeichnungen — oder den Pracht-catalog mit über 200 farbigen Nachbildungen für 40 Pf.

(Betrag — anbei in Marken — ist nachzunehmen)



Name:

Ort:

Straße:

wenden!

ung
Den
ihre
teri
als
nen
abe
er
eit.
ren
ber
eit.
nen

abte
ber
i so
c ist
ler,
sche
des
alle
ora
um
cht,
ne“
ita-
ing

ziemlichen Einfluß ausübte, in Paris außerordentlich beliebt wurde und in Wien die österreichische Hanswurstkomödie hervorrief, ist hier nebensächlich, auch trat dieser Einfluß nur bei Molière in das Gebiet der Literatur hinüber, war aber da nicht weiter bedeutend. Die Bestrebungen Goldonis haben im alten Rom ihre Parallele in den Reformen der Atellanen durch den „Lichtling“ Lucius Pomponius (aus dem damals gewiß noch ziemlich hochrassigen keltischen Oberitalien) und der sizilischen Posse, des „Mimus“, durch den adeligen Decimus Laberius (der erste um 90, der zweite um 45 v. Chr.). Auch Goldoni kam aus den höheren Ständen (dem Adel) und hatte deren Typus¹). Im Verlaufe seiner Reform entfernte er sich immer mehr von der Stegreifkomödie und schuf, von Molière und dem französischen und englischen Sittenstück vielfach angeregt — wobei vermerrt werden kann, daß Molière seinerseits die italienische Stegreifkomödie zu veredeln gesucht hatte — das spezifisch goldonische Lustspiel oder Sittenstück, das mit ihm zugleich die Vollendung erreichte, wohl noch zwei Generationen lang merkllichen Einfluß übte, aber doch nicht zu einer dauernden oder in ihrer Zeitbegrenzung umfangreicheren literarischen Gattung erwuchs. Einerseits verdrängte sie das neuere Drama französischer Maché, andererseits verflachte sie zur Lokalposse und zeigte sogar wieder Rückfälle zur Stegreifkomödie.

Goldoni starb sieben Jahre vor dem Jahrhundertende, Graf Dittorio Alfieri, der zweite dramatische Genius Italiens im 18. Jahrhundert, starb wohl erst 1803, aber er hatte seine Dramen (bis auf die späte „Alkestis“, 1796—1798) bereits vor 1788 geschrieben. Er, Germane nach Namen, Abstammung und Typus²),

¹) Rein nordische Gesichtszüge, helle rosige Haut. Eine leichte Trübung liegt in den braunen Augen, denen vielleicht auch dunkleres Haar entsprach.

²) Er beschrieb sich selbst in einem berühmten Sonett als hoch und schlank von Gestalt, rotblond, blauäugig, von weißem Teint („blässer als ein König auf dem Thron“), schönen Zügen.

erneuerte den Versuch Mussatos und nach ihm Trissinos („Sophonisbe“, 1515) und Maffei („Merope“, 1714), ein der Antike ebenbürtiges Drama in ihrem eigenen Geiste zu schaffen. Seine Hochrassigkeit kam dem entgegen und mag wohl das meiste dazu beigetragen haben, daß von allen Dramen neuerer Zeit (Goethes „Iphigenie“ nicht ausgenommen) die Alfieri in Art und Haltung den großen Werken der Griechen am nächsten kommen. Den italienischen Dramen gegenüber zeichnet sie besonders ihre sachliche, unrhetoische Sprache aus: als Aristokrat hatte Alfieri zunächst nur französisch gesprochen und das Italienische erst als Zweiundzwanzigjähriger ordentlich gelernt, die ersten Dramen sogar französisch entworfen; das bewahrte ihn vor der Hingabe an den bloßen Wohlklang. Das Melodramatische vermied er ebenso streng; all sein Streben ging nach Einheit und Einfachheit. Die Liebe spielt bei ihm so wenig eine Rolle wie bei den älteren Griechen; der Mensch ist ihm mehr Geist- als Triebwesen, aber darum nicht von geringerer, nur vertiefter Leidenschaftlichkeit. Er wählte zumeist klassische Stoffe, schrieb aber auch einen „Philipp II.“, eine „Rosamunde“, einen „Saul“.

Wie Goldoni auf die Lustspieldichter der Folgezeit, so übte Alfieri auf die Tragiker einen natürlichen Einfluß aus; aber auch Alfieri fand keine eigentlichen Fortsetzer der von ihm in so klarer Bestimmtheit geschaffenen Gattung. Die Ursache dafür ist bei Goldoni in der Beschaffenheit der italienischen Darsteller, bei Alfieri in der des Publikums zu finden. Der italienische Schauspieler verliert nur selten das Improvisatorische des Stegreiftomödianten; er stellt sich dar, nicht das Werk. Fast alle sind sie brünette Mischlinge (so auch Ermete Novelli und Eleonora Duse, die zuletzt zu Berühmtheit gelangten). Ein Zentrum für die italienische Bühnenkunst gab und gibt es noch heute nicht, kaum einigermaßen ständige Truppen. Zumal die „Sterne“ reisen überhaupt nur von Stadt zu Stadt. So war das italienische Gegenwartstück — so bezeichnet man Goldonis Gattung

ziemlichen Einfluß ausübte, in Paris außerordentlich beliebt wurde und in Wien die österreichische Hanswurstkomödie hervorrief, ist hier nebensächlich, auch trat dieser Einfluß nur bei Molière in das Gebiet der Literatur hinüber, war aber da nicht weiter bedeutend. Die Bestrebungen Goldonis haben im alten Rom ihre Parallele in den Reformen der Atellanen durch den „Lichtling“ Lucius Pomponius (aus dem damals gewiß noch ziemlich hochrassigen keltischen Oberitalien) und der sizilischen Posse, des „Mimus“, durch den adeligen Decimus Laberius (der erste um 90, der zweite um 45 v. Chr.). Auch Goldoni kam aus den höheren Ständen (dem Adel) und hatte deren Typus¹). Im Verlaufe seiner Reform entfernte er sich immer mehr von der Stegreifkomödie und schuf, von Molière und dem französischen und englischen Sittenstück vielfach angeregt — wobei vermerkt werden kann, daß Molière seinerseits die italienische Stegreifkomödie zu veredeln gesucht hatte — das spezifisch goldonische Lustspiel oder Sittenstück, das mit ihm zugleich die Vollendung erreichte, wohl noch zwei Generationen lang merkllichen Einfluß übte, aber doch nicht zu einer dauernden oder in ihrer Zeitbegrenzung umfangreicheren literarischen Gattung erwuchs. Einerseits verdrängte sie das neuere Drama französischer Sprache, andererseits verflachte sie zur Lokalposse und zeigte sogar wieder Rückfälle zur Stegreifkomödie.

Goldoni starb sieben Jahre vor dem Jahrhundertende, Graf Dittorio Alfieri, der zweite dramatische Genius Italiens im 18. Jahrhundert, starb wohl erst 1803, aber er hatte seine Dramen (bis auf die späte „Alkestis“, 1796—1798) bereits vor 1788 geschrieben. Er, Germane nach Namen, Abstammung und Typus²),

¹) Rein nordische Gesichtszüge, helle rosige Haut. Eine leichte Trübung liegt in den braunen Augen, denen vielleicht auch dunkleres Haar entsprach.

²) Er beschrieb sich selbst in einem berühmten Sonett als hoch und schlank von Gestalt, rotblond, blauäugig, von weißem Teint („blasser als ein König auf dem Thron“), schönen Zügen.

erneuerte den Versuch Mussatos und nach ihm Trissinos („Sophonisbe“, 1515) und Maffei („Merope“, 1714), ein der Antike ebenbürtiges Drama in ihrem eigenen Geiste zu schaffen. Seine Hochrassigkeit kam dem entgegen und mag wohl das meiste dazu beigetragen haben, daß von allen Dramen neuerer Zeit (Goethes „Iphigenie“ nicht ausgenommen) die Alfieri's in Art und Haltung den großen Werken der Griechen am nächsten kommen. Den italienischen Dramen gegenüber zeichnet sie besonders ihre sachliche, unrhetoische Sprache aus: als Aristokrat hatte Alfieri zunächst nur französisch gesprochen und das Italienische erst als Zweiundzwanzigjähriger ordentlich gelernt, die ersten Dramen sogar französisch entworfen; das bewahrte ihn vor der Hingabe an den bloßen Wohlklang. Das Melodramatische vermied er ebenso streng; all sein Streben ging nach Einheit und Einfachheit. Die Liebe spielt bei ihm so wenig eine Rolle wie bei den älteren Griechen; der Mensch ist ihm mehr Geist- als Triebwesen, aber darum nicht von geringerer, nur vertiefter Leidenschaftlichkeit. Er wählte zumeist klassische Stoffe, schrieb aber auch einen „Philipp II.“, eine „Rosamunde“, einen „Saul“.

Wie Goldoni auf die Lustspieldichter der Folgezeit, so übte Alfieri auf die Tragiker einen natürlichen Einfluß aus; aber auch Alfieri fand keine eigentlichen Fortsetzer der von ihm in so klarer Bestimmtheit geschaffenen Gattung. Die Ursache dafür ist bei Goldoni in der Beschaffenheit der italienischen Darsteller, bei Alfieri in der des Publikums zu finden. Der italienische Schauspieler verliert nur selten das Improvisatorische des Stegreiffkomödianten; er stellt sich dar, nicht das Werk. Fast alle sind sie brünette Mischlinge (so auch Ermete Novelli und Eleonora Duse, die zuletzt zu Berühmtheit gelangten). Ein Zentrum für die italienische Bühnenkunst gab und gibt es noch heute nicht, kaum einigermaßen ständige Truppen. Zumal die „Sterne“ reisen überhaupt nur von Stadt zu Stadt. So war das italienische Gegenwartstück — so bezeichnet man Goldonis Gattung

ziemlichen Einfluß ausübte, in Paris außerordentlich beliebt wurde und in Wien die österreichische Hanswurstkomödie hervorrief, ist hier nebensächlich, auch trat dieser Einfluß nur bei Molière in das Gebiet der Literatur hinüber, war aber da nicht weiter bedeutend. Die Bestrebungen Goldonis haben im alten Rom ihre Parallele in den Reformen der Atellanen durch den „Lichtling“ Lucius Pomponius (aus dem damals gewiß noch ziemlich hochrassigen keltischen Oberitalien) und der sizilischen Posse, des „Mimus“, durch den adeligen Decimus Laberius (der erste um 90, der zweite um 45 v. Chr.). Auch Goldoni kam aus den höheren Ständen (dem Adel) und hatte deren Typus¹). Im Verlaufe seiner Reform entfernte er sich immer mehr von der Stegreifkomödie und schuf, von Molière und dem französischen und englischen Sittenstück vielfach angeregt — wobei vermerkt werden kann, daß Molière seinerseits die italienische Stegreifkomödie zu veredeln gesucht hatte — das spezifisch goldonische Lustspiel oder Sittenstück, das mit ihm zugleich die Vollendung erreichte, wohl noch zwei Generationen lang merkllichen Einfluß übte, aber doch nicht zu einer dauernden oder in ihrer Zeitbegrenzung umfangreicheren literarischen Gattung erwuchs. Einerseits verdrängte sie das neuere Drama französischer Maché, anderseits verflachte sie zur Lokalposse und zeigte sogar wieder Rückfälle zur Stegreifkomödie.

Goldoni starb sieben Jahre vor dem Jahrhundertende, Graf Dittorio Alfieri, der zweite dramatische Genius Italiens im 18. Jahrhundert, starb wohl erst 1803, aber er hatte seine Dramen (bis auf die späte „Alkestis“, 1796—1798) bereits vor 1788 geschrieben. Er, Germane nach Namen, Abstammung und Typus²),

¹) Rein nordische Gesichtszüge, helle rosige Haut. Eine leichte Trübung liegt in den braunen Augen, denen vielleicht auch dunkleres Haar entsprach.

²) Er beschrieb sich selbst in einem berühmten Sonett als hoch und schlank von Gestalt, rotblond, blauäugig, von weißem Teint („blasser als ein König auf dem Thron“), schönen Zügen.

erneuerte den Versuch Mussatos und nach ihm Trissinos („Sophonisbe“, 1515) und Maffeis („Merope“, 1714), ein der Antike ebenbürtiges Drama in ihrem eigenen Geiste zu schaffen. Seine Hochrassigkeit kam dem entgegen und mag wohl das meiste dazu beigetragen haben, daß von allen Dramen neuerer Zeit (Goethes „Iphigenie“ nicht ausgenommen) die Alfieris in Art und Haltung den großen Werken der Griechen am nächsten kommen. Den italienischen Dramen gegenüber zeichnet sie besonders ihre sachliche, unrhretorische Sprache aus: als Aristokrat hatte Alfieri zunächst nur französisch gesprochen und das Italienische erst als Zweiundzwanzigjähriger ordentlich gelernt, die ersten Dramen sogar französisch entworfen; das bewahrte ihn vor der Hingabe an den bloßen Wohlklang. Das Melodramatische vermied er ebenso streng; all sein Streben ging nach Einheit und Einfachheit. Die Liebe spielt bei ihm so wenig eine Rolle wie bei den älteren Griechen; der Mensch ist ihm mehr Geist- als Triebwesen, aber darum nicht von geringerer, nur vertiefter Leidenschaftlichkeit. Er wählte zumeist klassische Stoffe, schrieb aber auch einen „Philipp II.“, eine „Rosamunde“, einen „Saul“.

Wie Goldoni auf die Lustspieldichter der Folgezeit, so übte Alfieri auf die Tragiker einen natürlichen Einfluß aus; aber auch Alfieri fand keine eigentlichen Fortsetzer der von ihm in so klarer Bestimmtheit geschaffenen Gattung. Die Ursache dafür ist bei Goldoni in der Beschaffenheit der italienischen Darsteller, bei Alfieri in der des Publikums zu finden. Der italienische Schauspieler verliert nur selten das Improvisatorische des Stegreifkomödianten; er stellt sich dar, nicht das Werk. Fast alle sind sie brünette Mischlinge (so auch Ermete Novelli und Eleonora Duse, die zuletzt zu Berühmtheit gelangten). Ein Zentrum für die italienische Bühnenkunst gab und gibt es noch heute nicht, kaum einigermaßen ständige Truppen. Zumal die „Sterne“ reisen überhaupt nur von Stadt zu Stadt. So war das italienische Gegenwartstück — so bezeichnet man Goldonis Gattung

ziemlichen Einfluß ausübte, in Paris außerordentlich beliebt wurde und in Wien die österreichische Hanswurstkomödie hervorrief, ist hier nebensächlich, auch trat dieser Einfluß nur bei Molière in das Gebiet der Literatur hinüber, war aber da nicht weiter bedeutend. Die Bestrebungen Goldonis haben im alten Rom ihre Parallele in den Reformen der Atellanen durch den „Lichtling“ Lucius Pomponius (aus dem damals gewiß noch ziemlich hochrassigen keltischen Oberitalien) und der sizilischen Posse, des „Mimus“, durch den adeligen Decimus Laberius (der erste um 90, der zweite um 45 v. Chr.). Auch Goldoni kam aus den höheren Ständen (dem Adel) und hatte deren Typus¹). Im Verlaufe seiner Reform entfernte er sich immer mehr von der Stegreifkomödie und schuf, von Molière und dem französischen und englischen Sittensstück vielfach angeregt — wobei vermerkt werden kann, daß Molière seinerseits die italienische Stegreifkomödie zu veredeln gesucht hatte — das spezifisch goldonische Lustspiel oder Sittensstück, das mit ihm zugleich die Vollendung erreichte, wohl noch zwei Generationen lang merkllichen Einfluß übte, aber doch nicht zu einer dauernden oder in ihrer Zeitbegrenzung umfangreicheren literarischen Gattung erwuchs. Einerseits verdrängte sie das neuere Drama französischer Sprache, andererseits verflachte sie zur Lokalposse und zeigte sogar wieder Rückfälle zur Stegreifkomödie.

Goldoni starb sieben Jahre vor dem Jahrhundertende, Graf Dittorio Alfieri, der zweite dramatische Genius Italiens im 18. Jahrhundert, starb wohl erst 1803, aber er hatte seine Dramen (bis auf die späte „Alkestis“, 1796—1798) bereits vor 1788 geschrieben. Er, Germane nach Namen, Abstammung und Typus²),

¹) Rein nordische Gesichtszüge, helle rosige Haut. Eine leichte Trübung liegt in den braunen Augen, denen vielleicht auch dunkleres Haar entsprach.

²) Er beschrieb sich selbst in einem berühmten Sonett als hoch und schlank von Gestalt, rotblond, blauäugig, von weißem Teint („blasser als ein König auf dem Thron“), schönen Zügen.

erneuerte den Versuch Mussatos und nach ihm Triffinos („Sophonisbe“, 1515) und Maffeis („Merope“, 1714), ein der Antike ebenbürtiges Drama in ihrem eigenen Geiste zu schaffen. Seine Hochrassigkeit kam dem entgegen und mag wohl das meiste dazu beigetragen haben, daß von allen Dramen neuerer Zeit (Goethes „Iphigenie“ nicht ausgenommen) die Alfieris in Art und Haltung den großen Werken der Griechen am nächsten kommen. Den italienischen Dramen gegenüber zeichnet sie besonders ihre sachliche, unrhetoische Sprache aus: als Aristokrat hatte Alfieri zunächst nur französisch gesprochen und das Italienische erst als Zweiundzwanzigjähriger ordentlich gelernt, die ersten Dramen sogar französisch entworfen; das bewahrte ihn vor der Hingabe an den bloßen Wohlklang. Das Melodramatische vermied er ebenso streng; all sein Streben ging nach Einheit und Einfachheit. Die Liebe spielt bei ihm so wenig eine Rolle wie bei den älteren Griechen; der Mensch ist ihm mehr Geist- als Triebwesen, aber darum nicht von geringerer, nur vertiefter Leidenschaftlichkeit. Er wählte zumeist klassische Stoffe, schrieb aber auch einen „Philipp II.“, eine „Rosamunde“, einen „Saul“.

Wie Goldoni auf die Lustspieldichter der Folgezeit, so übte Alfieri auf die Tragiker einen natürlichen Einfluß aus; aber auch Alfieri fand keine eigentlichen Fortsetzer der von ihm in so klarer Bestimmtheit geschaffenen Gattung. Die Ursache dafür ist bei Goldoni in der Beschaffenheit der italienischen Darsteller, bei Alfieri in der des Publikums zu finden. Der italienische Schauspieler verliert nur selten das Improvisatorische des Stegreifkomödianten; er stellt sich dar, nicht das Werk. Fast alle sind sie brünette Mischlinge (so auch Ermete Novelli und Eleonora Duse, die zuletzt zu Berühmtheit gelangten). Ein Zentrum für die italienische Bühnenkunst gab und gibt es noch heute nicht, kaum einigermaßen ständige Truppen. Zumal die „Sterne“ reisen überhaupt nur von Stadt zu Stadt. So war das italienische Gegenwartstück — so bezeichnet man Goldonis Gattung

im weitesten Sinne — den äußeren Zufällen weit mehr ausgesetzt als das französische oder das deutsche, die in der Comédie française und im Burgtheater Stätten für eine von solchen Zufällen unabhängige Kunstpflege hatten, zugleich aber Zentren und Vorbilder für die übrigen Bühnen ihres Sprachgebietes. Alfieris Tragödie hinwieder mußte dem Publikum um so fremder werden, je weiter sich dessen Kreis zog. Nur eine Auslese von Hochrassigen konnte sich ihrer Art ganz hingeben, die Mischlinge, die namentlich den Anreiz der Erotik nicht entbehren wollen, mußten sich darin langweilen und sie durch ihre Ininteressiertheit vom Spielplan verschwinden lassen.

So sieht man an der Jahrhundertwende das italienische Theater auf dem Tiefpunkt. Die Revolution hatte mit ihren „jacobinischen“ Stücken, unter denen immerhin Vincenzo Monti¹⁾ „Gaius Gracchus“ (1802 aufgeführt) ist, alle anderen verdrängt und die Entwicklung des Theaters schwer geschädigt. Die dargelegten Bühnenverhältnisse wirkten, wenn eine Neugestaltung versucht wurde, als Hemmnis und das bis in die jüngste Zeit; zudem fehlten wesentlich dramatische Begabungen von tieferer Eigenart (auch d'Annunzio ist nicht eigentlich Dramatiker, sondern Lyriker). Das italienische Drama des 19. Jahrhunderts folgt in der Hauptsache dem gleichzeitigen französischen.

Das Kostümstück schließt sich zuerst noch ziemlich eng an Alfieri an, so vor allem bei dem Marchesen Giovanni Pindemonte (geb. 1751 in Vicenza, gest. 1812) und dessen Bruder Ippolito (geb. 1753 in Verona, gest. 1828), der als jüngerer Sohn keinen Titel führte. Giovanni's Stücke datieren bis auf einige

¹⁾ Geb. 1754 bei Ravenna, gest. 1828. Die anderen Dramen Monti's, ein „Aristodemus“ (1787) und ein „Galeotto Manfredi“ (1788), liegen vor der Jahrhundertwende. Sie sind wie auch noch sein „Gaius Gracchus“ von Alfieri inspiriert, aber schon mit damals modischer Sentimentalität durchsetzt.

aus dem 18. Jahrhundert, und die ersten folgten auch noch französischen Mustern. Wie Alfieri vertrat auch er die Gedanken von Freiheit und Menschenwürde. Man nennt von ihm „Orso Ipato“, „Mastino I. della Scala“, „Der leufadische Fels“, „Agrippina“ (1800) und „Adelina und Robert“ (1807), ein Stück aus der niederländischen Inquisition. Ippolito, der Lyriker, veröffentlichte nur einen gegen Napoleon gerichteten „Armin“ (1804), der durch die Wiedereinführung der Chöre — hier Chöre von Barden — bemerkenswert ist. Trotz seiner Geringwertigkeit fand das Stück große Bewunderung, was den Dichter gleichwohl nicht veranlaßte, auch seine andern Stücke zu veröffentlichen. Lyriker wie Ippolito Pindemonte war auch sein Freund Ugo Foscolo (geb. 1778 auf Zante aus venezianischer Familie, gest. 1828), einer der Großen des italienischen Parnass. Auch er folgte Alfieri, zuerst slavisch („Thyestes“, 1796), dann freier im „Ajax“ (1811) und in der mittelalterlichen „Ricciarda“ (1813, gedruckt 1820). Der Hauch der neuen Zeit, den Foscolo durch seinen Roman „Jacopo Ortis“ in die italienische Literatur brachte, fehlt auch in seinen Dramen nicht: Liebe und Vaterland sind die beiden Hauptmotive. Dazu kommt der gleiche Subjektivismus wie im Roman. Aber die dramatische Begabung Foscolos war gering, und nicht er, sondern sein Freund Giovan Battista Niccolini (geb. 1782 in San Giuliano bei Pisa, gest. 1861), dessen „Nabucco“ er selbst anonym veröffentlichte (1819), gab der Richtung der patriotischen Tragödie den Namen (tragedia Niccoliniana). Niccolini hatte vor dem „Nabucco“, der Napoleon und Pius VII. unter durchsichtigen Masken zu Helden hatte, griechische Tragödien in strengem Stil geschrieben („Polyxena“, 1810), später ging er einen Kompromiß mit der Romantik ein und schrieb nun den gegen das Metternichsche System gerichteten „Antonio Foscarini“ (1827), „Giovanni da Procida“ (1830 aufgeführt), „Lodovico Sforza“ (1834) und „Arnold von Brescia“ (1843), sein berühmtestes

Werk, das aber mehr dramatisches Gedicht als Drama ist und auch nicht aufgeführt wurde. Wie die anderen Stücke gegen Österreich, so wendete sich dieses gegen die Partei der Neuguelfen, die Italien durch den Papst befreien und unter seiner Herrschaft einigen lassen wollten. Strenge an Alfieri hielten sich Francesco Benedetti (geb. 1785 in Cortona, gest. 1821) in seinem „Drusus“ (1813) und Cesare della Valle, Herzog von Ventignano (geb. 1780?, gest. 1860), ein heftiger Gegner der Romantiker, in seiner „Medea“, aber Benedettis letztes Werk, ein „Cola di Rienzo“ (1821), folgte bereits der Romantiker Alessandro Manzoni, und Cesare della Valle bearbeitete Shakespeares „Romeo und Julie“ (als „Montecchi und Capuletti“). Man nennt etwa noch Gabriele Speruti, Nicola Marsuzio („Johanna von Neapel“, „Alfred der Große“, „Caracalla“), Luca Divarelli aus Bologna („Ezzelin“), Davide Bertolotti aus Turin (1784—1890; „Ines de Castro“), Angelo Brofferio, deren Dramen zu ihrer Zeit geschätzt waren, aber seit langem fast völlig vergessen sind.

Manzoni (1785—1873) hatte in Paris die Schriften der Frau von Staël kennen gelernt und war durch ihre Vermittlung ein Bewunderer Shakespeares im modernen Geiste geworden. Das deutsche Drama Goethes und Schillers wirkte bei. Auf dieser Grundlage entstanden dann sein „Graf von Carmagnola“ (1816—1820) und sein „Adelgis“ (1820—1822), Vorläufer seines großen Romans vor allem in dem Streben nach geschichtlicher Treue. Wie fern sie dem Ziele blieben, zeigt ein Vergleich mit Heinrich von Kleists Dramen, der griechischen „Penthesilea“, dem mittelalterlichen „Kätzchen von Heilbronn“, dem preußischen „Prinzen von Homburg“. Manzoni malt das Quattrocento im ersten Stück und die Zeit Karls des Großen im zweiten ganz mit den gleichen allgemeinen Farben. Die Chöre, die er verwendete, weisen auf Ippolito Pindemontes „Armin“ zurück. Als Dramen versagten bei ihrer Aufführung

beide. Goethe, dessen „Egmont“ das nähere Vorbild des „Grafen von Carmagnola“ gewesen war, sprach über das erste mit großer Anerkennung, und beide wurden alsbald ins Deutsche und auch ins Französische überetzt. Der französischen Übertragung setzte Manzoni jene Abhandlung gegen die drei Einheiten voran, die schon im Abschnitt über das französische Drama erwähnt wurde. Manzoni war in der Tat der erste, der nicht nur die Katastrophe gab, sondern weiter ausholend die Entwicklung seiner Helden darstellen wollte; daß er wie die meisten seiner Nachfolger nicht über eine epische Folge von Wechselgesprächen hinauskam, lag an dem Mangel wesenhaft dramatischer Begabung. Sonst aber verdienten schon mehrere Dramen anderer die Bezeichnung romantisch. Wie in Frankreich war auch in Italien die Romantik eine Folge deutschen Einflusses. Foscolo hatte dem Wertherschen Weltschmerz seinen italienischen Ausdruck gegeben, der Halbfranzose Giovanni Berchet Gedichte Schillers und Bürgers übertragen, Ippolito Pindemonte sogar eine Tragödie („Mathilde“, 1816) unter dem deutlichen Einfluß Schillers geschrieben. So darf es nicht verwundern, daß ein so typisch romantisches Stück wie die „Francesca da Rimini“ von Silvio Pellico (1789 bis 1854) bereits zwischen 1812 und 1818 entstanden ist. Es zeigt sich darin, daß der romantische Geist sich sehr wohl mit alferischem Aufbau vereinigen konnte. Mit den Stücken Montis und Niccolinis teilt die „Francesca“¹⁾ den patriotischen Unterton. Immerhin wurde das Stück noch auf der Bühne geduldet, während ein nächstes aus der Muselmanenzeit Siziliens „Cusfemio von Messina“ (1820) nicht aufgeführt werden durfte. Während seiner Haft in Venedig und auf dem Spielberg bei Brünn dichtete Pellico noch mehrere Dramen, „Iginia von Asti“, „Esther von

¹⁾ Schon vor Pellico hatten Francesco Pieracci und Eduardo Sabbri den gleichen Stoff behandelt. Vgl. die wertvolle Monographie „Dantes Francesca da Rimini in der Literatur, bildenden Kunst und Musik“ von Baron Guglielmo und Baronin Marie Locella (Erlangen a. N., 1913).

Engeddi" und „Leoniero von Vertona." (Das letzte Stück mußte er allein im Gedächtnis verfassen, da ihm Papier und Tinte verweigert worden waren.) Auch in ihnen und in den späteren — nach dem Mißerfolg eines „Konradin" (1834) stand er vom Dramendichten ab — folgte er äußerlich Alfieri, während er im übrigen Romantiker war. Eine ähnliche Mittelstellung nimmt Graf Edoardo Sabbri (geb. 1778 in Cesena, gest. 1853) ein, Verfasser einer früheren „Francesca da Rimini" (1801) in streng alfierischem Stil, einer „Stephania" (1822—1824) und der „Cesenaten von 1377" (1835—1843). Dagegen wurde Luigi Carlo Tedaldi-Sores (geb. 1793 in Cremona, gest. 1829), der anfängliche Schüler Alfieris („Canace", 1816), zu einem Dorkämpfer der Romantik („Bonnelmonte", 1824; „Beatrice Tenda", 1825; „Die Sieschi und die Doria", 1826).

Während im Kostümstück die Romantik schon vor 1830 zum Siege kam, hielt sich das Gegenwartstück während der ganzen Epoche im Geiße des 18. Jahrhunderts. Die eine Gruppe schließt sich an Goldoni an, die zweite an das französische Rührstück. Bedeutendere Namen fehlen. Die besten sind Giovan Gherardo de Rossi (1754—1827), Anton Simone Sografi aus Padua (1759—1818), Graf Giovanni Giraud (geb. 1776 in Rom aus französischer Familie, gest. 1834), Baron Alberto Nota (geb. 1775 in Turin, gest. 1847) und Francesco Augusto Bon (geb. 1788 in Peschiera aus venezianischer Patrizierfamilie, gest. 1858), der als der letzte Schüler Goldonis gilt. Schon bei Sografi macht sich ein neuer Einfluß geltend: der des älteren französischen Daudévilles. Giraud hatte sich neben Goldoni an Molière gebildet, aber das Resultat war — Kozebue („Der Hofmeister in tausend Ängsten"). Nota, der ernsthafteste von ihnen, ersetzte durch gute Charakterzeichnung („Die Kofette", „Der Unband", „Der Projektenmacher") den Mangel an derberer Komik. Das Rührstück vermengte Diderot, Beaumarchais und Kozebue. Der Hauptvertreter der älteren Richtung des Rühr-

stüdes war der Livornese Giovanni de Gamerra (1743—1803); der adlige Francesco Antonio Avelloni (geb. 1756 in Venedig, gest. 1837), wegen seiner Kleinheit „il postino“ genannt, Verfasser von etwa dreihundert Stücken, der schon genannte Sografi, die beiden Federici, Camillo (Vater, 1749—1802; eigentlich Giovan Battista Diassolo) und Carlo (Sohn) führten die Gattung dem Sittenstück entgegen. Außer dem Einfluß Kozebues, den namentlich die beiden Federici nachahmten, läßt sich der Goethes bemerken. Schon 1794 dramatisierte Sografi den „Werther“, 1828 arbeitete Paolo Costa die „Stella“ zu seiner „Properzia de Rossi“ um. Daß Costa auch Schillers „Don Carlos“ bearbeitete, sei nebenher erwähnt. Ganz außerhalb stehen die Komödien Alfieris, die politische Tetralogie „Der Eine“, „Die Wenigen“, „Die zu Vielen“, „Das Gegenmittel“, worin er, der ehemalige Republikaner, für die konstitutionelle Monarchie eintrat, die aristophanische Komödie „Das Fensterchen“ und die unvollendet gebliebene „rein italische“ „Die Ehescheidung“, ein Stück in der Nachfolge Goldonis. Alfieri schrieb diese sechs Werke schon im neuen Jahrhundert.

In den 1830er Jahren kam das italienische Theater immer ausschließlicher unter die Herrschaft des französischen. In der Tragödie erhielt die Prosa Gleichberechtigung mit dem Verse. Den Übergang von der manzonischen Tragödie zu der des älteren Dumas bilden die Stücke des Grafen Carlo Marengo (geb. 1800 in Cassalnovato, Piemont, gest. 1846). Sie entbehren nicht der patriotischen Färbung, sind aber in der Hauptsache Familiendramen. Der Einfluß Shakespeares zeigt sich in den Volksszenen. Wie schon Pellico nahm Marengo den Stoff mehrfach aus Dante, so vor allem für sein bekanntestes Stück, die „Pia de' Tolommei“, dann für einen „Corso Donati“ und einen „Ugolino“, die aber unaufgeführt blieben. Schon im Banne Victor Hugos steht Pasquale de Virgillii (geb. 1812 in Chieti, gest. 1876) mit seinem „Masaniello“ (1840), seiner „Sizilianischen

Desper" (1842) und dem späten „Cola di Rienzo" (1861). Als besondere Gruppe erscheinen die aus dem „jungen Italien" hervorgegangenen Dramatiker, die ihre Werke stark mit politischer Rhetorik durchsetzten: Francesco dall' Ongaro (geb. 1808 in Mansuè, Treviso, gest. 1873), der Triestiner Giuseppe Revere (1812—1889) und Filippo de Boni (geb. 1816 bei Seltre, gest. 1870), wie dall' Ongaro ausgesprungener katholischer Geistlicher. Gemäßigter hielt sich Giovanni Sabbatini aus Modena (1811 bis 1870), dessen „Masaniello" gleichwohl erst 1848 aufgeführt werden durfte. Das objektive Geschichtsdrama pflegten Paolo Giacometti (geb. 1816 in Novi Ligure, gest. 1882), der als angestellter Theaterdichter schrieb und sich trefflich auf die äußere Sache verstand, der vermögende Mailänder Giacinto Battaglia (1803—1861; „Luisa Strozzi", „Filippo Maria Visconti") und Antonio Gazzoletti (geb. 1813 in Nago am Gardasee, gest. 1866), der mit seinem „Paulus" (1853) als glücklicher Neuerer erschien, als Vorläufer Cossas. Die Zahl der italienischen Dramatiker historischer Richtung war in dieser Zeit außerordentlich groß geworden, und daneben wurden noch viele Bearbeitungen französischer Stücke und beliebter Romane aufgeführt. Nur die künstlerische Geringswertigkeit fast aller Schöpfungen erklärt die Schätzung, die Gazzolettis „Paulus" fand, nur sie, daß Pietro Cossa (geb. 1830 in Rom, gest. 1880) mit seiner epigonistischen Wiederbelebung des alten Rom („Nero", „Messalina", „Plautus und seine Zeit") und der Antike überhaupt („Kleopatra", „Julian der Abtrünnige") Aufsehen machte. Das falsche mittelalterliche Kostüm wurde jetzt durch ein ebenso stilloses antikes ersetzt; das war das einzige. Die Verse Cossas waren eher noch schlechter als die Prosa und die Verse seiner Vorgänger. Die Madartzeit des italienischen Kostümdramas! Im Hinblick auf das gleichzeitige französische Drama — man denke an Donsards „Eufretia" — kann man von Neoklassizismus sprechen, ebenso gut aber auch von Parnassianismus. Denn die römische Toga

war auch hier nicht Bedingung der Modernität; das mittelalterliche Kostüm erhielt sich daneben in seiner Beliebtheit. Man suchte nur der windigen Rhetorik der unmittelbaren Vorgänger gegenüber strenger sachlich zu sein, wobei man allerdings oft genug platt wurde, und kam so zu einer Wertung der älteren Dramatik, in diesem Fall Niccolinis, als dessen Schüler Cossa und seine Mitstrebenden sehr wohl bezeichnet werden können. Übrigens hatte Niccolini selbst auch mehrfach antike Stoffe behandelt, wie Cossa hinwieder auch mittelalterliche zum Vorwurf nahm. Aus der Masse der Schöpfungen heben sich zwei Gruppen heraus: die antiken und die Künstler- und Dichterdramen. Von den älteren schrieb jetzt der Shakespeare-Übersetzer Giulio Carcano (geb. 1812 in Mailand, gest. 1884) einen „Spartacus“, Giacometti einen „Sophokles“ (1866). Die Mehrzahl gehörte dem Geschlecht der 1830er Jahre an. Am meisten geschätzt wurden der „Cethægus“ von Dittorio Salmini (geb. 1832 in Venedig, gest. 1881), die „Sappho“ von dem Grafen Leopoldo Marengo, Carlos Sohn (geb. 1831 in Ceva, gest. 1899), die „Phryne“ von Riccardo Castelvechio, wie sich Graf Giulio Pullè (geb. 1814 in Verona, gest. 1894) nannte, der „Tiberius“ von Luigi Castellazzo (geb. 1827 in Pavia, gest. 1890). Von jüngeren schrieben Graf Angelo de Gubernatis (geb. 1840 in Rom, gest. 1913) und Felice Cavallotti (geb. 1842 in Mailand, gest. 1898), der heftige Irredentist und Republikaner, Dramen aus der Antike, der erste einen „Tod Catos“ (1863), einen „Romulus“ und einen „Romulus Augustulus“, der zweite vor allem einen „Alkibiades“ (1874). Dichter- und Künstlerdramen verfaßten namentlich Michele Cuciniello (gest. 1889; „Chatterton“, „Salvator Rosa“, „Spagnoletto“, „Rembrandt“), Cossa („Beethoven“, „Puschkin“), Leone Sortis („Camões“), Paolo Sambri (geb. 1827 in Venedig, gest. 1897; „Arentin“, „Torquato Tasso“), Luigi Gualtieri (geb. 1825 in Bologna; „Parmegianino“, „Brunelleschi“, „Silvio Pellico“), Leopoldo Marengo („Raffaello Sanzio“),

Agamennone Zappoli („Dante Alighieri“), eine Reihe, die sich noch beträchtlich erweitern ließe. Die wichtigsten Autoren historischer Richtung während der 1860er und 1870er Jahre sind hiermit schon genannt, und nur Silippo Zamboni (geb. 1830 in Triest, gest. 1910) mit seiner politischen Tragödie „Rom im Jahre 1000“, Giuseppe Dollo (geb. 1820 in Venedig) wegen seiner „Beiden Foscari“, Stanislao Morelli wegen seines „Haradin von Ivrea“, Antonio Somma (gest. 1864) wegen seiner „Parisina“ seien noch nachgetragen.

In gleicher Weise wie das ernste historische Drama auf Niccolini zurückgriff, knüpfte das historische Lustspiel an Goldoni an und tat es ebenso literarisch. Bezeichnend dafür sind die früheren Stücke Paolo Ferraris, wovon das beste, „Goldoni und seine sechzehn neuen Komödien“ (1852) schon im Titel den Sachverhalt anzeigt. Andere, wie „Die Satire und Parini“, „Der historische Lehnstuhl“ (eine Episode aus Alfieris Leben), gehören der gleichen Gattung an. In engerem Sinne goldonisch ist „Die Schauspielerin als Stubenmädchen“, und ebenso ahmte Castelvoglio gelegentlich Goldoni direkt nach, so in dem Alexandrinerlustspiel¹⁾ „Das schlaue Stubenmädchen“. Von Goldoni ging auch Tommaso Gerardi del Testa (geb. 1815 in Terricciola bei Pisa, gest. 1881) aus, wurde aber immer mehr zum Sittenschilderer, der seiner Zeit den Spiegel vorhält; er tat dies, ohne dazu noch Predigten zu halten. So folgten auf die bloß schwankhaften Stücke „Georgs System“, „Mit Menschen treibt man keinen Scherz“ die ernsteren, zum Teil politisch gefärbten „Kniderige Nächstenliebe“, „Das wahre Wappenschild“, „Elastisches Gewissen“, „Das neue Leben“. Es meldete sich die soziale Richtung nun auch in Italien, wo bis zur Einigung fast ausschließlich der reine Patriotismus die Geister bewegt hatte.

¹⁾ Der italienische Alexandriner, der sich vom französischen etwas unterscheidet — die Verschiedenheit des Charakters beider Sprachen bedingt das — heißt Martelliano, nach dem ersten, der ihn anwendete (Martelli, 1665—1727).

Mit der Erfüllung des langen Traums begann die Kritik der nun entstandenen und entstehenden neuen Verhältnisse. In gleichem Sinne schrieb der zum Florentiner gewordene Spanier Luigi Sufner aus Havana seine „Adeligen Speculanten“, seine „Italienischen Legitimisten“¹⁾. Übrigens läßt sich in dieser Zeit schwer feststellen, wo der Einfluß Goldonis aufhört und der Scribes beginnt. Der leichteren Gattung, die so entstand, gehören die meisten Lustspiele Giacomettis an — „Dichter und Tänzerin“, „Dier Frauen in einem Hause“, „Die zweite Ehe“ —, ebenso die Castelvechios und seines Sohnes, des Grafen Leopoldo Pullé (Pseudonym Leo di Castelnuovo; geb. 1835 in Verona), die des Schauspielers und Theaterleiters Luigi Belotti Bon (geb. 1820 in Venedig, gest. 1883), von dem namentlich „Leichtsinn und gutes Herz“ gern gespielt wurde, während Baron Francesco de Renzis (1836—1900) und Ferdinando Martini (geb. 1841) das französische Proverbe in die italienische Literatur einführten. Martinis „Aller Anfang ist schwer“ (1873, in Martellianen) erhielt sich lange auf der Bühne.

Der Realismus, der sich schon in dem Zurückgreifen auf die niccolinische Tragödie bemerkbar gemacht hatte, griff auch auf das Gegenwartstück über und erzeugte hier neben dem modernen Sittendrama, das Augier und Dumas fils zu Vorbildern nahm, ein ganz autochthones Dialekt drama, eine Heimatkunst drei Jahrzehnte vor dem Aufkommen des Schlagwortes. Dieses Dialekt drama wurde gerade dadurch ermöglicht, daß Italien kein Zentrum für die Bühnenkunst hatte, daß die größten Bühnen voneinander unabhängig waren und ihr besonderes Publikum hatten. Die landschaftlichen Unterschiede sind noch

¹⁾ Wenigstens anmerkungweise sei des gegen Cavour gerichteten „Politischen Tartüffs“ (1859) von Angelo Brofferio gedacht. Brofferio (geb. 1802 in Castelnuovo bei Asti, gest. 1866) hatte schon als Neunzehnjähriger eine Tragödie in alferischem Stil („Eudoxia“) auf die Bühne gebracht, war aber später fast ganz zur Politik übergegangen. Der „Politische Tartüff“ zeigt die Schule Goldonis.

heute in Italien groß. Die Stegreifkomödie hatte einer ganzen Reihe von Landschaften scharf umgrenzte Typen gegeben. Pantalon war Venezianer, Harlekin Bergamaste, Pulcinella und Scaramuccio Neapolitaner, Scapin Bolognese. So hat auch jede Landschaft ihren in den anderen nur schwer verständlichen Dialekt; das Piemontesische liegt vom Toskanischen fast ebenso weit ab wie das Plattdeutsche vom Hochdeutschen. Die Entstehung einer Dialektdramatik in dieser Zeit (1860—1875) ist eine nur Italien eigentümliche Erscheinung. Der schnellen Entfaltung folgte allerdings rasch die Erschöpfung. Die besten Autoren hatten zumeist das Vorbild Goldonis vor Augen; bezeichnend ist der gelegentliche Rückfall zum Stegreifdrama, wie bei dem Mailänder Eduardo Ferravilla¹⁾, der seine Rolle erst während der Darstellung ausgestaltet. Allen voran steht das piemontesische Dialektstück und hat diese Stelle namentlich durch Dittorio Bersezio (geb. 1830 in Peveragno, Piemont, gest. 1900), der in den „Leiden des Herrn Travet“ („Le miserie d'monsü Travet“) wohl das beste Werk der Gattung schuf. Neben Bersezio nennt man Luigi Pietracqua (geb. 1832 in Doghera, gest. 1901) und Giovanni Zoppis. In Mailand schufen Cletto Arrighi (eigentlich Carlo Righetti; geb. 1828) und der bereits genannte Ferravilla (beide seit 1870), in Venedig Riccardo Selvatico (1850 bis 1900) und Giacinto Gallina (1852—1897); ebenso hatten Bologna, Florenz und Neapel ihre Dialektdramen.

Das moderne Sittenstück französischer Richtung fand seinen ersten Vertreter in Paolo Ferrari (geb. 1822 in Modena, gest. 1889), der darum als Erneuerer des italienischen Dramas gilt. Ferrari war ein sehr vielseitiges Talent. Neben dem geschichtlichen und goldonischen Lustspiel (s. o.) pflegte er auch das Volksstück („Die Medizin für ein krankes Mädchen“) und fast jede andere Gattung bis zum Kinderstück. An dieser Stelle

¹⁾ Der natürliche Sohn eines Marchese Villani und einer Sängerin Ferravilla; geb. 1850.

hat er seiner modernen Lust- und Schauspiele wegen genannt zu werden, die zwar literarisch die Höhe seines „Goldoni“ nicht erreichten, aber dafür nicht geringere geschichtliche Bedeutung haben. Schon „Prosa“ war ein rein bürgerliches Stück; deutlicher noch wurde der französische Einfluß (Augier, Dumas fils und zuletzt auch Sardou) in den Lustspielen „Ursache und Wirkung“ (1872), „Das Duell“, „Der Selbstmord“, in den Schauspielen „Zwei Damen“ (1878) und „Albert Pregel“. Das italienische Thesenstück war damit geschaffen. Der bewegliche Giacometti nahm die Gattung alsbald auf, von den jüngeren wurde Achille Torelli (geb. 1844 in Neapel) seit seinen „Ehemännern“ (1867), die sein bester Erfolg blieben, ihr unentwegter Anwalt.

Der strenge Realismus, der „Verismus“, machte sich im Drama nur wenig geltend. Seine beiden Hauptvertreter, Giovanni Verga (geb. 1840) und Luigi Capuana (geb. 1839), schrieben wohl mehrere Stücke, zum Teil im Dialekt ihrer sizilischen Heimat, und mehrfach Dramatisierungen von Erzählungen, aber nur Vergas „Bauernehre“ wurde bekannter, am meisten freilich erst durch Mascagnis Oper. Allerdings bildet der Verismus eine Komponente in der modernen italienischen Bühnenkunst (so auch bei d'Annunzio), aber das beruht auf unmittelbarem Einfluß des französischen Naturalismus. Die ältere Technik wurde dabei zumeist beibehalten, zugleich aber übte Ibsen, der jetzt über Frankreich bekannt wurde, seinen starken Einfluß aus. So mischen sich in der jüngsten italienischen Dramatik nicht selten alle drei Elemente (Dumas fils, Verismus, Ibsen), ohne daß es zur organischen Durchdringung kommt. Zum reinen Verismus gehören die Dialektstücke Goffredo Cognettis: „Santa Lucia“ (Stadtname) und „Basso Porto“ (Stadtteil von Santa Lucia), Szenenreihen, die das Leben im schmutzigsten Neapel und das Treiben der Camorra schildern. In Mailand schreibt Carlo Bertolazzi (geb. 1870) kaum minder düstere Dramen aus dem

Dolfe. Eine seltsame Eroberung machte der Verismus an Giuseppe Giacosa (geb. 1847 in Colleretto-Parella, Piemont, gest. 1906), der erst Kostümlustspiele in martellianischen Versen geschrieben hatte („Eine Schachpartie“ 1873), anmutige epigonistische Nebensächlichkeiten, wie sie in Frankreich aus dem Parnassianismus hervorgingen; eine bürgerliche Komödie in Versen (man denkt an Augiers „Gabriele“) war „Der Ehemann, der in seine Frau verliebt ist“ (1879). Derselbe Giacosa schrieb nun (1888) das Schauspiel „Sündige Liebe“, das geradezu typisch für die „photographische“ Methode des strengen Realismus erscheinen konnte. „Seelenrechte“ (1894) hielt sich dieser Richtung nahe, aber „Wie die Blätter“ (1900) kehrte zu Augier zurück. Nicht viel tiefer geht der Realismus bei Gerolamo Rovetta (geb. 1853 in Brescia, gest. 1910). Rovetta kommt aus der vornehmen Welt, und schon das feite ihn davor, die Mängel und Schäden der Gesellschaft zu düster zu malen. Sein Schauspiel „Wirklichkeit“ (1895) ließ er zwar mit dem Selbstmord von Vater und Tochter enden, sonst aber neigte er mehr zu Ironie und Sarkasmus („Dorinas Trilogie“, 1887; „Die „Unehrliehen“), und in einem Stück, das er gleich „Romantif“ betitelte, brachte er in vaterländischem Geiste die Zeit des lombardisch-venezianischen Aufstandes (1854) auf die Bühne. Das historische Lustspiel „Molière und seine Frau“ (1909) versagte, dagegen zeigte sein modernes Drama „Papa Erzellenz“ (1907), eines der nicht wenigen neuester Zeit, worin ein Minister gestürzt wird, die ganze Sicherheit seiner Technik.

In den 1890er Jahren wurde Ibsen in Italien bekannt. Die wenigen Reste germanischer Elemente fühlten sich von seiner Art stark angezogen, und auch die reiner germanischen Björnson und Hauptmann fanden Verständnis und Nachfolge. So entstanden Stücke, die kaum noch etwas „Italienisches“ hatten, d. h. von dem Charakter der Masse, der seinen typischen Ausdruck in Mascagni-Dergas „Cavalleria rusticana“ hat: Gebärden und

Schreie aufgeheizten Blutes bei völliger geistiger und seelischer Indolenz. Alle diese Dramatiker schufen, solange sie nicht ein Kompromiß mit dem Publikum eingingen, nur für einen kleinen Kreis. Außerlich am stärksten von Ibsen und Hauptmann beeinflusst sind die ersten Stücke Roberto Braccos, innerlich stehen die Annibale Enrico Buttis der nordischen Art am nächsten. Bracco (geb. 1865 in Neapel) verlegte — nach Ibsen — den Konflikt gern in die Seele einer Frau („Eine Frau“, „Das Ende der Liebe“, „Tragödien der Seele“), dann versuchte er sich — nach den „Webern“ — im sozialen Arbeiterdrama („Das Recht zu leben“), sich selbst aber fand er mit den bald tragischen, bald ironischen Dramen reiner Leidenschaft („Masken“, „Untreue“, 1893; „Triumph“; „Don Pier Caruso“; „Die herbe Frucht“). Die Vornehmen kommen bei Bracco, der als Zollbeamter und Zeitungsschreiber begann, ziemlich schlecht weg. Butti (geb. 1868 in Mailand) beschäftigt sich hauptsächlich mit der Frage von Wissenschaft und Glaube, die für die Allgemeinheit der Italiener so gut wie gar keine Bedeutung hat. Er lehnt den Atheismus ab, ebenso aber auch die Dogmengläubigkeit und predigt einen schönen Idealismus, der seine Herkunft von jenseit der Alpen nicht verleugnet¹). Sein Hauptwerk ist die Trilogie „Die Atheisten“ („Die Jagd nach dem Vergnügen“, „Lucifer“, „Ein Sturm“). Satirisch behandelte er das gleiche Thema in „Utopie“ (1893). Ähnlich wie bei Butti zeigt sich ein unitalienischer Spiritualismus bei Alfredo Oriani (geb. 1852 in Faenza, gest. 1909), namentlich in dem auf dem Hamletmotiv aufgebauten Schauspiel „Unbesiegbar“. „Die Tochter Giannis“ ist ein Arbeiterstück mit starker Handlung; aber nur der Untergrund ist

¹ Es sei hier auch Antonio Fogazzaros (1842—1911) gedacht, der 1903 drei Einakter „Das Bild mit der Maske“, „Nadesbda“ und — in venezianischem Dialekt — „Die rote Nelke“, veröffentlichte. „Nadesbda“ verrät am offensten seine Beziehungen zum deutschen Geistesleben, äußerlich schon darin, daß die Heldin von einer deutschen Gouvernante erzogen worden ist.

sozial, der Konflikt selbst ein psychologischer. Bertolazzi, der außer seinen Dialektstücken auch schriftitalienische schreibt, ist ebenfalls hier anzuschließen. Sein „Egoist“ (1901) und sein „Schlafhaus“ — so nennt ein in der Großstadt reich gewordener Mann sein Elternhaus in der Provinz — sind Thesenstücke neuerer Form. Anfügen ließe sich hier Graf Gerolamo Enrico Nani („Mal’occhio“), der Übersetzer der Werke Sudermanns.

Gegen das Hervortreten irgendeiner Tendenz, sei es nur im Aufwerfen einer Frage, wendete sich eine Gruppe gleichzeitiger Dramatiker, darunter vor allem Marco Praga (geb. 1862 in Mailand), der das bekannte „l’art pour l’art“ in ein „Drama um des Dramas willen“ wendete. Es kam dadurch zu einer Kunst, die zwar auch die Wirklichkeit getreu wiedergeben wollte, sich aber doch ihrer selbst bewußt war. Zum Verismus erschien sie in einem gleichen Verhältnis wie Becques „Pariserin“ zu seinen „Raben“. Praga mag die „Pariserin“ gekannt haben, als er seine „Jungen Mädchen“ — es handelt sich um Halbjungfrauen Prevdosscher Art — und dann mit noch größerer Kühnheit seine „Ideale Gattin“ (1890) schrieb. „Halleluja“, „Mama“ und „Moral der Geschichte“ folgten, Stücke, die im gleichen Geist ebenso tüchtig gearbeitet sind, aber weniger gefielen. Die beiden Antona Traversi, Camillo (geb. 1857 in Mailand) und Giannino (geb. 1860 in Mailand), die nur auf Umwegen zur Literatur gelangten, schlossen sich der von Praga inaugurierten Richtung an. Sie lag ihnen von Natur, denn sie stammten aus einem großen reichen Hause, hatten mit dem Leben in der „Welt“ begonnen, waren aber dann gezwungen worden, sich selbst durchzubringen. So hatten sie die Kenntnis der „Welt“ von Grund aus. Camillo schrieb zunächst Blüetten, erst 1891 erschienen seine „Rozenos“, die Schilderung einer Familie, wo Mutter und Töchter von der Liebe leben. „Totentanz“ (1893) zeichnete Typen des verfallenden Adels ebenso satirisch. Daneben aber steht das Dialektstück „Die Amme“ (1892) und

das soziale Drama „Die Kinder“ (1894). Giannino Antona Traversi war am glücklichsten in seinen ironischen Bildern aus der Gesellschaft („Aus Eitelkeit“, 1892; „Die Schule des Chemanns“; „Der Aufstieg zum Olymp“ d. i. zum Adel; „Gattentreue“; „Mondäne Wohltätigkeit“). Aber wie sein Bruder schrieb auch er mehrfach ernste Stücke („Eine ehrbare Frau“, 1907). Verflacht zu bloßer Eleganz ist die Richtung bei Ugo Ojetti (geb. 1871).

Bemerkenswert ist der nicht geringe Anteil der Frauen wie am Roman so auch am Drama. Amalia Rosselli („Seele“, 1899; „Illusionen“), Clarice Tartufari („Logik“, „Ganz modern“) und Thérésah (Corinna Teresa de Ubertis) seien genannt.

Auch in der jüngsten Epoche wurde das historische Drama, wofür man nun wieder den Vers bevorzugte, von einigen gepflegt. Es hielt sich auf anständiger mittlerer Höhe. Ignazio Mastropasquas „Martin Luther“ fällt durch die Stoffwahl auf, der Politiker und Philosoph Giovanni Bovio (geb. 1841 in Trani, gest. 1903) schrieb einen „Christus am Purimfest“, einen „Paulus“ und einen „Sokrates“, Arrigo Boito (geb. 1842 in Padua) einen „Nero“ (1900), Giovan Antonio Cesareo (geb. 1861 in Messina) eine „Francesca da Rimini“ (1906), Enrico Corradini (geb. 1868 in Florenz) unter dem Eindruck von Nietzsches Übermensch einen „Julius Caesar“ (1902), Pietro Calvi (geb. 1859 in San Remo, gest. 1900) einen „Caracalla“, eine „Bianca Capello“, einen „Serdinand Cassalle“, eine „Maria von Magdala“, Sem Benelli, wohl jüdischer Herkunft, die Renaissancetragödien „Die Maske des Brutus“ (1908) und „Das Mahl der Spötter“ (1909), Domenico Oliva (geb. 1860 in Turin) einen „Robespierre“.

Obwohl das moderne italienische Drama Rovettas, Pragas, Braccos kaum an das französische gleicher Richtung heranreicht, vor allem davon abhängig ist, wurde es doch weit über die Sprachgrenzen hinaus bekannt und übte dadurch sogar Einflüsse aus (so auf Hermann Bahr). Das hat seinen Grund in den großen italienischen Darstellern: auf die Generation eines Ernesto Rossi

und einer Adelaide Ristori folgten Ermete Zacconi, Ermete Novelli (Sproß einer verarmten gräflichen Familie) und Eleonore Duse, die das Drama ihrer Heimat in alle Lande trugen. Eleonore Duse auch hat den größten italienischen Dramatiker dieser Zeit, Gabriele d'Annunzio (geb. 1864), in Italien und im Ausland als Dramatiker durchgesetzt. Ohne sie hätte sich d'Annunzio vielleicht die Anerkennung der hohen Kritik errungen, aber wohl niemals die Bühne „erobert“. D'Annunzio ist eine durchaus lyrische Begabung, dazu ist sein Streben ganz auf reine Kunst gerichtet. Beides schließt das Theater, wie es seines Publikums wegen ist, von vornherein aus. D'Annunzio will Hingabe an sein Werk, Verweilen bei den Schönheiten, die es verschwenderisch bietet; das Publikum verlangt eine stets sich steigende Reihe von bloßen Nervenreizen. Wo es sich selbst gegenüber offen ist, verhehlt es sich nicht, daß es sich in den Stücken d'Annunzios — einige Szenen ausgenommen — langweilt. Dennoch ist d'Annunzio überzeugt, wie die ununterbrochene Folge seiner Dramen beweist, echter Dramatiker zu sein. Er ist es, aber nicht im Sinne des Theaters von heute. Vieles in ihm zeigt die nahe Verwandtschaft mit den Griechen und — allerdings durch sie — mit Alfieri. Er beschränkt die Zahl der Personen, der Handlungen auf das äußerste, strebt nach dem Typischen, Symbolhaften. Es ist leicht, aufzuzeigen, von woher überall er beeinflusst wurde; kaum einer der großen Namen der neueren Zeit dürfte in dem Katalog fehlen. Immer aber war, was er verwendete, nur Material, und das Kunstwerk, das er gab, sein innerstes Eigentum. Die Höhepunkte in d'Annunzios dramatischem Schaffen sind die in der Gegenwart spielenden Tragödien „Die tote Stadt“ (1898), „Gioconda“ (1898), die historischen Tragödien „Francesca da Rimini“ (1902, deutsch von Vollmöller) und „Das Schiff“ (1908), die Tragödie aus dem abruzzesischen Volksleben „Jorios Tochter“ (1904), die in einem künftigen Italien spielende Tragödie „Der Ruhm“ (1899). Einen „Heiligen Sebastian“ (1911), worin er

sich der Form der alten Mysterien näherte¹⁾, schrieb er in französischen Versen, die kaum geringere lyrische Fülle haben als seine italienischen.

Das Drama der iberischen Halbinsel.

Spanien hat, wie im einleitenden Abschnitt angedeutet wurde, seine große Bedeutung für das Drama in der Vergangenheit. Lope de Vega und Calderon de la Barca, beide Abkömmlinge des alten gotischen Adels, Calderon der Sohn einer flandrischen Mutter, wurden Mittelpunkt einer Bühnendichtung, die in ihrer unerschöpflichen Fülle auf bewundernswerter Höhe steht, nicht anders als die gleichzeitige englische um Shakespeare. Werke wie die berühmte „Celestina“ (um 1500), die sich den humanistischen Komödien Macchiavells und Giordano Brunos anreicht, sind Einzelerscheinungen; eine breite Gattung wurde das Drama erst zur Zeit des Cervantes, der selbst auch zwanzig bis dreißig Stücke geschrieben zu haben erklärt. Es zeigt seine Elemente teilweise reiner, teilweise in tieferer Durchdringung als das gleichzeitige in Frankreich, England und Italien. In den Autos wurde eine alte volksmäßige Form zu wirklicher Kunst erhoben, schier ganz ohne Beeinflussung durch das humanistische Studium, in den übrigen Schauspielen erscheint die klassische Überlieferung nahezu völlig nationalisiert. Die Tragödien Senecas sind nicht entfernt in dem Maße wie bei den frühen Elisabethinern Vorbild in ihrer Manier. Als Versmaß dient zumeist der nationale

¹⁾ Schon 1902 wurde (in Turin) ein „Mysterium“ von Arturo Graf aufgeführt, das, allerdings in Verbindung mit der Musik, ein modernes religiöses Schauspiel zu schaffen suchte: „Christi Versuchung“. D'Annunzios „Sebastian“ ist weltlicher gestaltet. Als eigentlicher Dramendichter hat sich Graf bisher nicht betätigt.

Romanzenvers¹⁾; lyrische Stellen sind gern in den neu eingeführten italienischen Metren verfaßt, in Stanzas oder versi sciolti, deren Art an und für sich dem hohen Pathos widerstrebt.

Dieses spanische Theater hatte großen Einfluß auf das zeitlich ihm folgende Corneilles und Molières, allerdings schon das des Ausflangs. Die Bourbonen, die 1700 auf den Thron kamen, sahen es bereits im Verfall. Um so leichter setzte sich die französische Richtung durch, und sie beherrscht das spanische Drama, das mittlerweile immer tiefer versunken war, auch noch zu Anfang des 19. Jahrhunderts. Der einzige bemerkenswerte Theaterdichter dieser Zeit, Leandro Fernandez de Moratin (1760—1828), wurde geradezu der „spanische Molière“ genannt. Neben Molière, von dem er mehrere Stücke bearbeitete, wirkten natürlich auch die neueren französischen Lustspieldichter auf ihn ein. Manuel José Quintana (1772—1857) vertrat den Klassizismus in der Tragödie („Der Herzog von Viseo“, „Pelayo“). Man kann daneben allerdings auch feststellen, daß sich das spanische Drama eigentlich nie so bedingungslos wie etwa

¹⁾ Wie der Alexandriner wurde auch der spanische Achtsilber bei der Übernahme in die deutsche Metrik in einen starr standierten Vers umgewandelt:

„Traurend tief saß Don Diego . . .“

In Wirklichkeit ist der Vers ebenso beweglich. Ein paar Zeilen aus der ersten Eid-Romanze mögen das veranschaulichen:

Nicht kann er (Don Diego) schlafen zu Nacht,
Noch auch genießen der Speise,
Das Aug vom Boden nicht heben,
Nicht wagen, vom Haus zu steigen,
Noch mit den Freunden zu sprechen:
Er muß sein Wort ihnen weigern,
In Sorge, daß sie der Hauch
Seiner Beschimpfung beleidige . . .

In den Dramen sind diese Verse oft (in Vier- oder Fünfsilbern) durch Reime verbunden. Ein Beispiel für die äußere Form der spanischen Dramen gibt meine Übertragung von Molières „Don Garcia von Navarra“, welches Stück mittelbar auf einer spanischen Vorlage beruht und darum von mir in spanische Versmaße rücktransponiert wurde, ein Beispiel für spanische Metren überhaupt, meine Übertragung der „Reime“ von G. A. Becquer („Aus fremden Gärten“, Heft 21).

das deutsche unter die Herrschaft des französischen begeben hat. Wohl hatte 1765 der aus Goethes Schauspiel bekannte José Clavijo y Sajardo die Aufführung der Autos verboten und damit das nationalste Element verdrängt, aber man verleugnete doch nicht die Herkunft von den beiden Großen des 16. und 17. Jahrhunderts, wenn man auch ihre unmittelbare Kenntnis so gut wie ganz verloren hatte. Erst die Romantik, die den Spaniern im Exil, in Paris oder London, bekannt wurde, ließ sie zu jenen Werken greifen, deren Ruhm namentlich von Deutschland aus jetzt so laut verkündet wurde, und ein Halbdeutscher, Juan Eugenio Hartzenbusch (1806—1880), der Sohn eines rheinländischen Kunstschülers und einer Spanierin, besorgte die Ausgaben Lopes, Calderons und ihrer bedeutendsten Nachfolger, die erst dadurch wirklich für die moderne spanische Bildung gewonnen wurden, wenn auch nicht zu großem Nutzen¹⁾.

Die Romantik folgte nur wieder französischen Vorbildern, ja ihr erstes Stück, der „Aben-humeya“ von Francisco Martinez de la Rosa (1788—1862) wurde französisch geschrieben und so aufgeführt (1830 am Theater Porte Saint-Martin in Paris) und erschien erst später in spanischer Fassung. Nach Spanien gelangte die neue Richtung überhaupt erst, als 1834 eine Amnestie alle die Verbannten in die Heimat zurückkehren ließ. Wie in Frankreich wurde nun auch hier die Bühne das Schlachtfeld. „Die Verschwörung von Venedig“ (1834) von Martinez eröffnete die Reihe der Siege. Das Stück war bezeichnenderweise in Prosa geschrieben. Es folgten der „Macias“ (1834) von José de Larra (1809—1837), der Prosa und Vers, Schriftsprache und Dialekt vermischende „Don Alvaro“ (1835) von Angel Perez de Saavedra, Herzog von Rivas (1791—1865), der „Troubadour“ (1836) von Antonio Garcia Gutierrez (1813—1884) — das Stück

¹⁾ Noch früher gab der aus Hamburg gebürtige Nikolaus Böhl von Faber, der Vater der Fernan Caballero, eine Sammlung vorlopischer Dramen in Hamburg heraus („Teatro español anterior Lope“, 1832).

diente als Vorlage für Verdis Oper —, „Die Liebenden von Teruel“ (1837) von Harzenbusch, „Karl II.“ (1837) von Antonio Gil y Zarate (1793—1861). Martinez, der Herzog von Rivas und Gil y Zarate waren vorher echte Klassizisten gewesen, ihr Anschluß an die Romantik Victor Hugos und des älteren Dumas war nicht weniger eng. Von dem Geiste Lopes und Calderons war in all diesen Werken kaum etwas zu verspüren. Selbst Harzenbusch, der allerdings erst später die Klassiker der spanischen Bühne herausgab, schrieb nur äußerlich in ihrer Nachfolge; die Sentimentalität seines Dramas ist deutlich. Das historische Drama war hierdurch begründet und blieb die bevorzugte Gattung auch noch in den nächsten zwei Jahrzehnten, die in Gil y Zrates „Guzman dem Guten“, im „Niño“ (1844) der Kubanerin Gertrudis Gomez de Avellaneda (1816—1873) und namentlich in den beiden zu großer Beliebtheit gelangten Dramen José Zorillas (1817—1893), in dem volkstümlichen „Schuster und König“ und in „Don Juan Tenorio“, das beste dieser Art entstehen sahen. Daneben aber fand auch die neoklassizistische Richtung Ponjarods Eingang. In ihr schrieben Manuel Tamayo y Baus (1829—1898), der mit einer Bearbeitung des Schillerschen „Don Carlos“ („Jeanne d'Arc“, 1847) begonnen hatte, seine „Virginia“ (1853) und die Avellaneda einen „Saul“. Als in der Folge in Frankreich die Theatervorstellungen auftraten, trat Tamayo y Baus von seinem katholischen Standpunkt aus als Duellgegner auf („Ehrenhändel“, 1863); seinen größten Erfolg erzielte er aber mit dem Schauspielersstück „Ein neues Drama“ (1867), das Shakespeare als Theaterdirektor im Konflikt mit seinem Lustigmacher Yorick wirksam auf die Bühne brachte.

Das Lustspiel pflegten in der ersten Hälfte des Jahrhunderts der Mexikaner Manuel Eduardo de Gorostiza (1789—1851) und Martinez de la Rosa („Die Tochter zu Haus und die Mutter auf dem Ball“) in der Nachfolge Moratins, Harzenbusch in der Tirso de Molinas, dessen Bedeutung vor allem durch seine Neu-

ausgabe klar wurde. Bei dem fruchtbarsten Lustspieldichter dieser Epoche, bei Manuel Bretón de los Herreros (1796—1873) kommt zu Moratin und Tirso de Molina ein drittes Element: Scribe. Er wurde der „spanische Goldoni“. Andere, wie Tomas Rodriguez Rubí und Luis Equilaz (1830—1878) bildeten das Kostümlustspiel weiter.

Die Gegenwart setzte sich in ernstesten Stücken nur allmählich durch. Man vermied die Buntheit sogenannter historischer Tracht nur schwer. Zudem stieß die Behandlung erotischer Probleme, die im Gegenwartsdrama in die erste Stelle rückten — bei dem Volk der berühmten Beichtspiegel — auf Widerspruch. Adelardo Lopez de Ayala (1828—1879) folgte als einer der ersten Augier und stellte die damalige Gesellschaft in ihrer Sucht nach Gewinn und Genuß dar („Die Prozente“, 1861; „Consuelo“, 1878). Diese Richtung nahm José Echegaray (geb. 1832) auf, der namhafteste spanische Dramatiker der neueren Zeit, freilich nur ein äußerliches Talent von der Art des jüngeren Dumas. Seine beiden bekanntesten Stücke, „Wahnsinn oder Heiligkeit“ (1877) und „Der große Kuppler“ (1882, deutsch u. d. T. „Galeotto“) sind noch, obwohl sie in der Gegenwart spielen, in Versen verfaßt; seit 1887 aber schrieb er in Prosa.

Das Kostümdrama blieb dauernd beliebt, hielt sich aber auf dem Niveau des Epigonismus. Nur zwei Namen seien genannt: Ramon de Campoamor (1817—1901) und Gaspar Nuñez de Arce (1834—1903). Campoamors versgewandte Oberflächlichkeit brachte es im Drama nicht einmal zu dem äußeren Erfolg, der dem Lyriker zuteil wurde, Nuñez de Arce, ein tieferer Geist, den moderne Probleme beschäftigten, wußte durch strengere Geschichtlichkeit (so in dem Don-Carlos-Drama „Das Reisigbündel“) den Mangel an eigentlicher dramatischer Begabung — denn auch er war vor allem Lyriker — mit Geschick zu verdecken und erlangte viel Beifall.

Echegaray beherrschte die spanische Bühne bis an das Jahr-

hundertende, dann trat Benito Pérez Galdós (geb. 1849), besonders seit dem antikerikalen modernen Drama „Elektra“ (1901), an seine Stelle und zeigte sich im Kostümstück („Seele und Leben“), im sozialen Drama („Marincha“), in der Kostümkomödie („Barbara“) gleich gewandt. Auch andere wählten nun die Bühne zum Vortrag ihrer freigeistlichen Ideen, und Don Segismundo Pey-Ordery gab die Sensation eines durch einen Priester geschriebenen Antijesuitenstücks („Vaterschaft“). Zu gleicher Zeit aber begann man die Nachahmer Ibsens nachzuahmen, wofür die „Muse“ (1902) von Salvadore Rueda und „Loths Weib“ (1902) von Selles Beispiele sind. Wie in Frankreich und Italien ließ die Moderne übrigens auch andere Gattungen wieder aufleben: die Verstragödie hohen Stils in einem „Nero“ (1900) von Juan Antonio Cavestany, in der „Doña Maria“ (1910) von Eduardo Marquina, in der „Slavin“ (1910) von Frederico Oliver — „Doña Maria“ spielt unter Johann II., die „Slavin“ im alten Hellas —; das altspanische Lustspiel in den „Drei Liebhabern Estrellas“ (1902) von Cavestany. Jacinto Benevente ist ein unermüdlicher Schwankdichter.

Die neu erstandene katalonische Literatur hat neben der Lyrik namentlich das Drama zu bemerkenswert reicher Entfaltung gebracht. Als erster schrieb für die Bühne der Uhrmacher Frederich Soler (1839—1895), zunächst Burlesken und Parodien. Eduard Didal y Valenciano trat bald darauf (seit 1865) mit literarisch gehaltenen Schau- und Lustspielen auf, Joaquim Rubió y Ors (1818—1899) folgte mit historischen Stücken, worunter ein „Gutenberg“ (1887) und ein „Luther“ (1888) schon durch die Stoffwahl auffallen. Victor Balaguer (1824 bis 1901) pflegte ebenfalls vor allem das historische Drama, das nationale wie das klassische („Heinrich der Freigebige“, „Auzias March“, „Maria de Padilla“, „Coriolan“, „Cäsars Schatten“, „Sappho“, „Nero“). Namentlich er und Don Angel Guimerà

(geb. 1849) verschafften der katalonischen Literatur auch im übrigen Spanien Ansehen und Verbreitung. Die meisten Stücke Guimeràs wurden auch in spanischer Fassung aufgeführt. Sein erster Erfolg war die Verstragödie „Galla Placidia“ (1879); am weitesten bekannt wurde „Tiefland“ (in Deutschland zumal durch Eugen d'Alberts Oper). Als sein Hauptwerk gilt „Die Sünderin“ (1903), ein modernes Gesellschaftstück, eine Variation über das Thema der „Kameliendame“. Neben Guimerà seien noch Francesch Ubach y Dinyeta als Vertreter des historischen Dramas („Joan Blancas“, „Almodis“), Santiago Rusiñol als Vertreter des naturalistischen, Damas Calvet und Jaume Collell als Schau- und Lustspieldichter gemäßigter Richtung genannt.

Portugal, das in Gil Vicente seiner eigenen und der spanischen Literatur noch vor Lope einen echt nationalen Dramatiker gegeben hatte, sah in dem Halbländer João Baptista de Almeida-Garrett (1799—1854) den vielversprechenden Anfang einer neuen Bühnenkunst. Almeida-Garrett begann als Klassizist mit einem „Xerxes“, einer „Lucretia“, einer „Merope“, einem „Cato“. Eine politische Komödie, „Die Bußlichen“, gegen die Absolutisten gerichtet, folgte. Im Exil, in England und Paris (seit 1823), lernte Almeida-Garrett die Romantik kennen und schuf nun in ihrem Sinne, unter deutlicher Beziehung auf das ältere spanische und portugiesische Drama, sein „Auto Gil Vicente“ (1838), das Lustspiel „Dona Philippa de Vilhena“ (1840) und die nationalen Schauspiele „Der Schwertfeger von Santarem“ (1841) und „Frei Luiz de Souza“ (1844). Anders als er, der eine gediegene Kenntnis der ausländischen Literaturen, neben der englischen und französischen auch der deutschen hatte, hielten sich seine Nachfolger im Kostümdrama fast ausschließlich an Victor Hugo und den ältern Dumas. Man nennt die vor allem als Romandichter bekannten José da Silva Mendes Leal (1818—1886) und Camillo Castello Branco (1826—1890).

Francisco Gomes de Amorim (1827—1892), der als Knabe nach Brasilien gekommen war, wandte sich modernen Stoffen zu und schilderte namentlich brasilianisches Leben, so in dem Indianerstück „Die rote Feder“ und in dem gegen die Sklavenbehandlung gerichteten „Rassenhaß“. In den 1850er Jahren kam überhaupt die Gegenwart als Zeit mehr und mehr in Aufnahme, ohne daß freilich das Kostümdrama mit den immer neu behandelten nationalen Vorwürfen (Inez de Castro, Sebastian, Camões, Viriathus) an Beliebtheit verlor. Die Deutschen Ernesto Biester (1829—1880) und Ernesto Schwalbach und von Portugiesen insbesondere Antonio Ennes (1846—1900; „Der Scharlatan“, „Eine Ehescheidung“, „Die Lazzaristen“, „Die Auswanderung“), Manuel Pinheiro Chagas (1842—1895; „Das Majorat von Val Flor“, „Die Tragödie des Volkes“, „Schmerzliche Lehre“), Dom João da Camara (gest. 1905) gehören dieser zweiten Epoche an. Neuerdings hat sich Julio Dantas (geb. 1876) im naturalistischen Drama („Die Gestrenge“; „Die Gekreuzigten“) wie im stilisierten Versstück („Das Nachtmahl der Kardinäle“) als beachtenswertes Talent erwiesen.

Das englische Drama.

England hatte gleichzeitig mit Spanien seine große Blüte im Drama erlebt und der Welt einen Shakespeare gegeben. Aber diese Blüte umfaßt nur etwa ein Jahrhundert (1590 bis 1690) und schon innerhalb dieses Zeitraumes hatten die katholischen Reaktionen eine Entartung verursacht, dazwischen der Puritanismus sogar die Theater geschlossen. Bühne und Publikum kamen dabei immer mehr von der Literatur ab. Schon Milton hatte seinen „Samson Agonistes“ kaum noch im Hinblick auf eine Aufführung geschrieben. So weit also reicht das

Buchdrama in England zurück. Der Zustand wie zur Zeit des humanistischen Dramas trat ein. Der Dichter, der sich der bestehenden Bühne nicht anbequemen konnte oder wollte, wandte sich ausschließlich an die Leser. Dies bedingte eine sonst unerklärliche Außerachtlassung der natürlichen Formgesetze und dadurch wieder eine Verbreiterung der Kluft zwischen Bühnenstück und Buchdrama. Während in Frankreich, Deutschland und Italien auch die hohe Tragödie — Voltaire, Victor Hugo, Goethe, Schiller, Alfieri — für die Bühne geschrieben wird und ihre Darstellung auch durchsetzt, bildete sich in England geradezu ein Antagonismus zwischen Literatur und Bühne heraus: Byron erklärte ausdrücklich, daß er seine Stücke nicht aufgeführt haben wolle. Versuche, die Bühne auf ein höheres Niveau zu heben, fehlen allerdings nicht, und namentlich die Hauptwerke Shakespeares fanden immer wieder Darstellungen, die Sensation machten und so das Publikum anlockten. Bezeichnend aber ist es, daß erst in den 1870er Jahren (durch Henry Irving) der Originaltext der Stücke wiederhergestellt wurde; bis dahin wurde eine verwässernde Bearbeitung benutzt. Die dramatische Dichtung geht in England somit in der Hauptsache neben der Bühne her und hat ihre Geschichte für sich. Dadurch erklärt sich, daß die dramatische Produktion des Auslandes d. h. Frankreichs, dessen Stücke gewöhnlich sehr bald (in freier Bearbeitung) auch in England gegeben wurden, auf die dramatische Literatur kaum irgendeinen Einfluß ausübt, das englische Drama vielmehr dauernd nur zwei Vorbilder hat: das antike und das elisabethinische Drama. Im allgemeinen pflegt man einen Mischtypus, der sich nur je nach dem Stoffe bald dem einen, bald dem andern nähert, und das bringt das englische Drama von selbst in die Nähe des deutschen Epigonendramas, das von den gleichen Vorbildern ausgeht. In den Höhepunkten aber erreicht es als Kunstwerk, wenn schon nicht als Bühnenwerk, jene zwei deutschen Stücke, die als Typen gelten dürfen: Goethes „Iphigenie“ und

Schillers „Don Carlos“. Rein sprachlich sind einige englische Dramen sogar höher zu stellen, wenigstens die Swinburnes. Denn die ganze Verfeinerung der englischen Verssprache kommt ihnen zugute. Ein gewisser Einfluß des deutschen Dramas ist übrigens zu Anfang des 19. Jahrhunderts zweifellos festzustellen, nur fragt es sich, ob er allein Macht genug haben konnte, eine sich als so stabil erweisende Richtung hervorzubringen.

Deutscher Einfluß bezeugt sich in der Dramatisierung des „Werther“ durch Frederic Reynolds, in den „Grenzen“ (1795) von William Wordsworth und in der schon 1797 begonnenen, aber erst 1813 aufgeführten „Reue“ von Samuel Taylor Coleridge, die beide auf Schillers „Räuber“ zurückgehn. Coleridge veröffentlichte seine Übersetzung des „Wallenstein“ im gleichen Jahre (1800), wo das Original erschien. Shelley und Byron kannten Goethes und Schillers Werke, Shelley zum Teil sicher im Urtext, Byron dazu auch Grillparzers „Sappho“ aus einer italienischen Übersetzung. Longfellow war über die deutsche Literatur noch viel besser unterrichtet. Auch bei Keats kann die Wahl Ottos des Großen zum Helden auf deutschen Einfluß hinweisen, ebenso die Wilhelm Tells bei James Sheridan Knowles, die der heiligen Elisabeth bei Kingsley, des Paracelsus bei Browning. Eine Bestätigung dafür mag auch die Verschiedenheit der früheren Dramendichtung, die durch Joanna Baillie (1762—1851) repräsentiert wird, von der nun entstehenden bieten. Joanna Baillie hat ihre Tragödien und Komödien (Sammlungen 1798, 1804 und 1812) noch ganz in dem nüchternen Geiste des 18. Jahrhunderts geschrieben und ihre Protagonisten Verkörperungen besonderer Leidenschaften in Reinzucht sein lassen. Aber das tiefere Studium Shakespeares und der Alten konnte wohl auch allein zu der neuen Form führen, die ja in den spätern Dramen Drydens, zumal in seinem „Don Sebastian, König von Portugal“, bereits vorgebildet war.

Das erste Drama der neuen Richtung ist Charles Lamb's (1775—1834) „John Woodvill“ (1802). Es war hierin — freilich mit nur bescheidenem Gelingen — versucht, den elisabethinischen Vers wiederzubeleben. Bestimmend für die innere Rhythmik wurde aber erst Leigh Hunt's „Mär von Rimini“ (1816), ein episches Gedicht, das im Kreise Byrons und Shelleys damals sehr geschätzt wurde. Bis dahin hatte noch immer der akademische Vers Popes oder vielmehr, da ja Popes Geschmeidigkeit nie erreicht wurde, der Addison's geherrscht, und ein Byron und noch manche andere hielten sich auch späterhin von zu großen Freiheiten in der Rhythmik frei. So ist denn in der Tat Henry Hart Milman's „Sazio“ (1815) noch weit mehr ein Stück in Addison's Geist als in dem schon regen romantischen. Milman, der jüngste Sohn eines Baronets und darum ohne Titel (1791—1868), schrieb in der Folge noch mehrere christlich-biblische Dramen („Der Fall Jerusalems“, 1820; „Der Märtyrer von Antiochia“, 1822; „Belsazar“, 1822) und eine „Anna Boleyn“ (1826). Sein ernstes Streben war nicht zu verkennen, aber er war nur wenig Dramatiker und dachte auch, schon als Theologe, nicht an eine Aufführung seiner Stücke. Das Drama war eben damals als Kunstform in den Vordergrund getreten. John Keats (1795—1821) schrieb mit seinem Freunde Brown zusammen die Tragödie „Otto der Große“ (1819) und begann einen „König Stephan“, Coleridge veröffentlichte seinen „Zapolya“ (1817), und Byron und Shelley schufen jene Stücke, die dem englischen Drama auch des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts Bedeutung über die Literaturgeschichte hinaus geben.

Shelley¹⁾ war auf der vollen Höhe seiner einzigartigen Kunst, als er sich dem Drama zuwandte. Für das eine wählte er einen romantischen, für das andere einen antiken Stoff, aber den romantischen behandelte er mit antiker Strenge und

¹⁾ Baronet Percy Bysshe Shelley, geb. 1792 in Field Place, Sussex, gest. 1822.

den antiken mit all dem lyrischen Überschwang der Romantik. So entstanden seine „Cenci“ (1819), eine düstere Inzesttragödie aus der italienischen Renaissance, und sein „Entfesselter Prometheus“ (1820), der Drama nur in dem Sinne ist wie der zweite Teil des „Faust“ und zu diesem zweifellos Beziehung hat. Byron¹⁾ hatte den „Faust“ durch Shelley, der deutsch verstand und ihm Szenen übersetzte, kennen gelernt. Byron eröffnete sich eine neue Richtung: aus dem rein Persönlichen wurde er zum Symbolischen geführt. Im „Manfred“ (1819) erhöhte er nur sein eigenes zwiespältiges Wesen zum Typus, im „Kain“ und in „Himmel und Erde“ (beide 1821 vollendet) floß etwas von Miltons Geiste mit der modernen Anregung zusammen. Der „Umgestaltete Mißgestaltete“ (1817 entworfen, 1821 ausgeführt, aber nicht vollendet) läßt ebenfalls noch die Einwirkung des „Faust“ erkennen; wie schon Byrons erstes Stück, „Werner“ (1815—1821 entstanden), spielt auch dieses unter Deutschen, was aber nicht viel besagen will, da Deutschland damals für die Engländer eben ein neuentdecktes, „romantisches“ Land war. Und auch sonst bedeutet der deutsche Einfluß in all diesen Werken nicht viel mehr als Anstoß. Schon der äußeren Form nach unterscheiden sie sich vom „Faust“ aufs Klarste: sie sind geschlossene Schöpfungen, nicht Szenenkonglomerate, und ihr Versmaß ist in den Reden durchgängig der Quinar. Die Chöre sind in Reimstrophen verfaßt, auch nicht nach Goethes Vorbild, sondern nach dem der englischen Übersetzungen griechischer Stücke, worin die antiken Strophen gewöhnlich in dieser Weise wiedergegeben waren. (Auch Shelley schrieb die Chöre seines „Entfesselten Prometheus“ in Reimstrophen, ebenso Swinburne die seiner

¹⁾ George Gordon, sechster Lord Byron, geb. 1788 in London, gest. 1824. Byrons Vater war titellos, Byron erbte den Lordtitel von seinem Großonkel; seine Mutter stammte aus dem berühmten Hause der Gordons und war dadurch mit dem schottischen Königshause verwandt. Die Byrons waren normannischer Herkunft.

Griechendramen.) Des weiteren gelangte Byron zum objektiven Geschichtsdrama. Der starke Anteil, den er an der italienischen Freiheitbewegung nahm, ergab die Stoffe: „Marino Faliero“ (1820 vollendet, 1821 in London gegen Byrons Wunsch aufgeführt) und „Die beiden Foscari“ (1821). Als drittes kam ein „Sardanapal“ (1821) hinzu. Es fällt auf, daß Byron (wie Keats im „Otto“) die Einheit der Zeit einhält. Er mochte an Alfieris Tragödien erkannt haben, wie wichtig es ist, die Handlung in einen möglichst kurzen Zeitraum zusammenzudrängen, wenn eine echt dramatische Wirkung erzielt werden soll. Im „Sardanapal“ erreichte er sein höchstes, vielleicht nicht nur als Dramatiker, sondern als Dichter überhaupt. Heldentum und Überfeinerung, die Verfall ist, mischen sich zu einem Zusammenklang, der eine viel spätere Moderne vorwegnimmt. Allerdings fehlt noch die kultistische Sprache, die schon bald in der höheren Poesie durchdrang. Byron war ein Bewunderer der Klarheit Alexander Popes, das Folgegeschlecht griff auf Spenser und den Euphuismus zurück und trachtete, alle Gewöhnlichkeit im Ausdruck zu vermeiden. Byron erschien darum vielfach als banal.

Ehe noch die neue Dichtersprache geschaffen wurde, was erst Rossetti und sein Kreis taten — aber Shelley und Keats waren bewunderte Vorläufer —, setzte Robert Browning¹⁾ der Gemeinverständlichkeit anderer Dichter seine beabsichtigte Dunkelheit entgegen, die für so manche die tatsächliche Gewöhnlichkeit der Gedanken geschickt verbarg. Es fehlte Browning an tieferer Eigenart, dazu auch an Formgefühl und völlig an Selbstzucht. Seine Bewunderer aus der Schar jener, die banal zu werden fürchten, wenn sie das loben, was sie verstehen, veranlaßten

¹⁾ Geb. 1812 in Camberwell, gest. 1889. Browning soll durch seine Mutter, eine Deutsche namens Wiedermann, jüdischer Herkunft sein, anderseits auch Kreolen (amerikanische Franzosen) zu Vorfahren haben. Er liebte auch in diesem Punkte die Dunkelheit als interessant. Seine Physiognomie war so gut wie rein nordisch, sonst aber war er mittelgroß, schwarzhaarig und wohl dem entsprechend braunäugig, vielleicht von lichter Gesichtsfarbe.

ihn durch ihre verzühten Äußerungen, seine Manier noch weiter zu treiben, so daß manche seiner späteren Werke an der Grenze der Selbstparodie stehen. Er begann mit einem „Paracellus“ (1835), der Wordsworths und Carlyles Schätzung fand, einer fauſtischen Dichtung, deren Unklarheiten und Verſtiegenheiten für Tieffinn gelten konnten. Dann ließen ihn seine Beziehungen zu Macready, der damals die englische Bühne zu reformieren ſuchte und literariſche Stücke ſpielen ließ, einen hiſtoriſchen „Strafford“ (1837) und das Drama „Ein Fleck auf dem Schild“ (1843) für das wirkliche Theater ſchreiben. Die Erfolge dauerten nur kurz. Zwischen diesen beiden Stücken liegt Brownings natürlichſte und liebenswürdigſte Schöpfung, die Szenenreihe „Pippa geht vorüber“ (1841), die das geleſenſte ſeiner Werke wurde und nach ſechzig Jahren in Gerhart Hauptmanns „Und Pippa tanzt“ die Erfüllung ihrer Anſätze durch einen echten Dichter fand. Nichts aber iſt bezeichnender für Brownings Art, als daß er einen florentiniſchen Prozeß zur Vorlage eines dramatiſchen Gedichtes von 20000 Verſen Umfang nahm („Der Ring und das Buch“, 1868/69). Brownings ſpätere Gattin und Schülerin Elizabeth Barrett Browning (1806—1861) ſchrieb der Dramenform naheſtehende bibliſche Dichtungen („Der Seraphim“, 1836; „Die Verbannung“, 1844).

Wenn Shelley und Byron zwar nicht für die englische Bühne ihrer Zeit, ſo doch für eine imaginäre ſchrieben, gab Walter Savage Landor (1775—1864) in ſeinen „Erfindenen Unterhaltungen von Schriftſtellern und Staatsmännern“ (ſeit 1824), die wegen ihrer Proſa berühmt ſind, überhaupt nur Dialoge und darin Bilder nur des geiſtigen Teils der vorgeführten Perſönlichkeiten. Eine richtige Tragödie, „Graf Julian“ (1821), war vorausgegangen.

Es iſt erwähnt worden, daß Byrons „Marino Faliero“ 1821 in London aufgeführt wurde. Schon, daß dies möglich war, bezeugt das Streben nach einer Hebung der englischen Bühne

in dieser Zeit. In der That wurden in den 1820er und 1830er Jahren nicht wenige historische Stücke gespielt. Die Dichter mußten sich allerdings zu einem weitgehenden Kompromiß bequemen, den Wünschen nach Sensation Rechnung tragen. Die erfolgreichsten waren James Sheridan Knowles (1784—1862), ein entfernter Neffe Sheridans, und Edward Bulwer, der spätere Lord Lytton (1803—1873). Knowles, der erst Medizin studiert hatte, dann Schauspieler geworden war und als baptistischer Prediger starb, schrieb einen „Gaius Gracchus“ (1815), den berühmten „Virginius“ (1820), einen „Wilhelm Tell“ (1834) und zwei Lustspiele („Der Budlige“, 1832; „Die Liebejagd“, 1836), die als seine besten Arbeiten gelten. Bulwer fand am meisten Beifall mit der „Dame aus Lyon“ (1838) — die „Herzogin von La Vallière“ (1836) hatte versagt —, mit einem „Richelieu“ (1839) und dem noch heute gegebenen Lustspiel „Geld“ (1840). Ein Thaderay erkannte leicht die Hohlheit der meisten dieser Schöpfungen und machte sie zum Gegenstand seiner grimmigsten Satire. Beifall hatte auch der „Mirandola“ (1821) von Barry Cornwall (eigentlich Bryan Waller Procter, 1790—1874), der akademisch gehaltene „Jon“ (1836) von Thomas Noon Talfourd (1795—1854), der „Philipp van Artevelde“ (1834) von Henry Taylor (1800—1886). Das waren aber Ausnahmefälle. Das Theater beherrschte der hugenottensprößling James Robinson Planché (1796—1880), der von 1818 an gegen neunzig Bearbeitungen fremder Stücke und gegen siebenzig eigene aufführen ließ, Stücke aller möglichen Gattungen. Ungemeinen Beifall fand Pierce Egan (1772 bis 1849) mit der Dramatisierung seiner Skizzen von Jerry Hawthorn und seinem eleganten Freund, dem „korinthischen“ Tom („Tom und Jerry“, 1821), worin er das Leben der damaligen Londoner Müßiggänger mit leichter Satire gezeichnet hatte, seinen geringeren Douglas William Jerrold (1803—1857), der Verfasser der harmlos-humoristischen „Gardinenpredigten der Frau Kaudel“,

mit seinem rührseligen „Melodrama“ (Volksstück) „Die schwarzaugige Susanne“ (1821).

Die zwei Jahrzehnte von 1845 bis 1865 bezeichnen den größten Tiefstand des englischen Theaters. Da gab Tom Taylor (1817—1880) der Bühne über hundert Stücke von einer „Jeanne d'Arc“ bis zum possenhaften Schwanz und Dion Boucicault (1820—1890) ihrer kaum weniger. Zumeist waren das Bearbeitungen ausländischer Ware, die nach den damaligen Gesetzen nach nur geringer eigener Zutat als eigene ausgegeben und vertrieben werden konnte.

Das höhere Drama hatte kaum noch irgendeine Aussicht, zur Darstellung zu kommen. Als Gattung wurde es auch weiterhin gepflegt. Im allgemeinen hielt es sich dabei in einem harmonischen Epigonismus, aber wenigstens zwei Dichtungen, die beide unvollendet blieben, ragen darüber weit hinaus: Edgar Allan Poes (1809—1849) „Politian“ — die Szenen spielen in Italien, aber Graf Politian ist ein Engländer, nicht der bekannte Angelo Poliziano — und das seltsame „Vademecum des Todes“ von Thomas Lovell Beddoes (1803—1849). Poe hat als erster suggestiv zu wirken getrachtet und erscheint durch gewisse technische Einzelheiten der Sprache geradezu als eine Vorwegnahme Maeterlinds. Beddoes ging von den Elisabethinern aus, weniger von Shakespeare, als von den eigenwilligen Webster und Ford; Swinburne konnte ihn bewundern. Wieder durch ihre edle Haltung zeichnet sich Longfellow (1807 bis 1882) „Goldne Legende“ (1851), eine Behandlung der deutschen Sage vom armen Heinrich, aus. Das sind die drei dramatischen Dichtungen jener Zeit, die heute noch geschätzt und gelesen werden, allerdings nicht als Dramen. Daneben mögen einige andere wenigstens verzeichnet werden: Richard Hengist Hornes (1803—1884) „Cosmo de' Medici“ (1837) und „Tod Marlowes“ (1837), des Hugenottensprößlings John Abraham Heraud (1799—1887) 1854 aufgeführte Tragödie „Videna“

Charles Kingsleys (1817—1875) „Tragödie einer Heiligen“ (1848), die sehr geschickte „Francesca da Rimini“ (1856) von George Henry Bofer (1823—1890) und der symbolische „Deucalion“ (1871) von Bayard Taylor (1825—1878)¹⁾.

Ein besonderer Typus bildete sich heraus: das Gelehrten-drama, das im deutschen Professorendrama eine Parallele hat, aber sich andererseits davon nicht unwesentlich unterscheidet. Die klassische Philologie dringt in England viel mehr auf das innerliche Verstehen als in Deutschland, viel mehr auf das lebendige Einfühlen in die Schönheit der antiken Dichtwerke. Sie kann das um so leichter, als die Mittelschulen noch heute zur freien Beherrschung des Lateinischen und Griechischen in Prosa und Vers zu führen trachten und auf den Hochschulen darum sogleich mit dem Wesenhaften eingesetzt werden kann. Zugleich aber vermitteln die englischen Schulen auch eine viel genauere Kenntnis der englischen Poesie, so daß die englischen Gelehrten bei ihren dichterischen Versuchen nur selten in die berüchtigte Steifleinheit der deutschen verfallen. Matthew Arnold (1822—1888), der 1858 eine „Merope“ veröffentlichte, das erste nennenswerte Werk dieser Gruppe, war sogar ein wirklicher Dichter, wenn auch nicht einer von den großen.

Das Studium der Antike hat aber für die englische Dichtkunst und im besonderen auch für das Drama noch eine weitere Bedeutung. Als um 1850 die junge Generation der epigonistischen Poesie jener Zeit gegenüber eine inträftigere und persönlichere Kunst begründete, erneuerte sie nicht nur die Darstellweise des beliebten Mittelalters und der Renaissance, an deren Frühzeit sie offiziell anknüpfte („Präraphaelitische Bruderschaft“), sondern auch die der Antike, sei es, daß sie auf die mittelalterliche Darstellweise zurückgriff und nun antike Überlieferungen zu Rittermärchen umgestaltete (Rossettis Ballade von Troja, William

¹⁾ Bofer und Taylor waren Amerikaner.

Morris' „Jason“), sei es, daß sie so echt wie möglich griechisch zu sein suchte, worin sie sich mit der gelehrten Richtung berührte. Algernon Charles Swinburne (geb. 1837 in London, gest. 1909), von Vaters- wie Mutterseite Abkomme alter anglodänischer Adelsfamilien, Rossettis Freund, vereinigte beide Richtungen der damaligen Moderne in sich. Seine beiden ersten, Rossetti gewidmeten Tragödien „Rosamunde“ und „Die Königin-Mutter“ (1860) waren ganz elisabethinisch empfunden, seine „Atalanta in Kalydon“ (1865), der ein noch strenger antiker „Creschtheus“ (1876) folgte, im reinsten Sinne klassisch, wenn auch die Chöre nach der dargelegten Art in Reimstropfen abgefaßt waren. Der von den Präraphaeliten erst in seiner ganzen Größe erkannte Shelley stand mit seinem „Entfesselten Prometheus“ natürlich bewußterweise am Anfang dieser Richtung, aber Swinburne hatte sich auch selbst eine so genaue Kenntnis der griechischen Tragiker im Urtext erworben, daß er die Widmung der „Atalanta“ an Walter Savage Landor in griechischen Trimetern dichten konnte. In seinen späteren Dramen, wovon die Maria Stuart-Trilogie „Chastelard“ (1865), „Bohwell“ (1874) und „Maria Stuart“ (1875) ihn an die Seite der größten Dramendichter aller Zeiten erhebt, hielt er sich von engeren Vorbildern frei. Daß die große nationale Kunst Shakespeares und der Elisabethiner, die er wie wenige kannte, seine Lehrmeisterin war, verleugnete er nicht. Ihr verdankte er den Reichtum und die Bildhaftigkeit seiner Sprache; ganz modern aber war ihr zitternder Unterflang, den man zuerst in Poes „Politian“ vernommen hatte, der aber hier zur wahren Seele der Dichtung wurde. In den „Schwestern“ (1892) traf er direkt mit Maeterlinds gleichzeitigen, von ihm sicher noch nicht gekannten romantischen Spielen zusammen. (Wobei nicht zu vergessen ist, daß Maeterlind sehr wesentliche Anregung den Engländern, den Präraphaeliten und auch Robert Browning, verdankt.)

Näher, als es der Nachwelt erscheint, stand Alfred Tennyson (geb. 1809 in Somersby, Lincolnshire, gest. 1892), der zweite überragende Dichtergenius der Zeit der Königin Victoria, den Präraphaeliten, die ihn schätzten und seine Werke illustrierten und selbst zum Vorwurf größerer Bilder nahmen. Seine sanftere Art rüdte ihn freilich auch wieder in die Nähe der Epigonen. Das tritt vor allem in seinen Dramen zutage. Von ihnen allen — „Königin Maria“ (1875), „Harold“, „Der Falke“, „Der Becher“, „Das Maiversprechen“, „Thomas Becket“ (1884), „Robin Hood“ — hat nur „Thomas Becket“ stärkere Bildhaftigkeit, so daß es sogar auf der Bühne Erfolg hatte, allerdings mehr als Ausstattungstüd denn als Dichtwerk. Die Stoffe nimmt auch Tennyson wie Swinburne ebenso aus den romantischen Zeiten wie aus der Antike („Der Becher“), aber Swinburnes Stilkraft fehlt ihm, und während Swinburnes oft zu breite Rhetorik immerhin dramatisch ist, ist seine Lyrik vielfach ganz undramatisch.

Das ganze hohe Drama neuerer Zeit steht, vom reinen Gelehrtdrama und Nachzüglern der Epigonistik abgesehen¹⁾, unter dem Einfluß der präraphaelitischen Bewegung, deren Stil übrigens auch nicht davor bewahrt blieb, nachgerade zum Klischee zu werden. Swinburnes „Atalanta“ scheint die unmittelbare Anregung zu den neuklassischen Stücken de Tableys²⁾ gegeben zu haben, die rasch auf sie folgten, zum „Philoktetes“ (1866) und zum „Orestes“ (1867). George Simcox (geb. 1841) schrieb im gleichen Geiste einen „Entfesselten Prometheus“, Robert Bridges (geb. 1844) einen „Nero“, einen „Ulysses“, einen „Achilles in Skyros“, ein „Bacchusfest“. Mehr Tennyson folgte Lewis Morris (1833—1907) in seiner kaum noch Drama

¹⁾ Eine „Iphigenie in Delphi“ (1891) von Richard Garnett (1835 bis 1900) und „Sodonarola“ (1881) und „Fürst Lucifer“ (1887) von dem jetzigen post-laureate Alfred Austin (geb. 1835) seien als Beispiele für die beiden Gruppen genannt.

²⁾ John Byron Leicester Warren, dritter Lord de Tabley, 1835—1894.

zu nennenden Dichtung „Gwen“ (1879) und der Tragödie „Gycia“. Ebenso hatte Swinburne in seiner Erneuerung der Elisabethiner Nachfolger. John Davidson (1857—1909) gab dafür in seinem „Bruce“ (1885) vielleicht das beste Beispiel. Aber nicht anders nimmt auch Oscar Wilde (1856—1900) in seinen Versdramen („Die Herzogin von Padua“, „Eine florentinische Tragödie“) Sprache und Szenenführung aus den Elisabethinern, nur freilich rein artistisch.

Wie auf Byrons und Shelleys bühnenferne Schöpfungen eine ganze Reihe der bestehenden Bühne angepaßter folgte — in allen Schattierungen des Kompromisses —, so auch auf die Swinburnes und seiner Mitstrebenden. Man kann von einer Matartzeit des englischen Theaters sprechen. Große Erfolge erzielte namentlich William Gorman Wills (1828—1891) mit Stücken wie „Medea in Korinth“, „Karl I.“, „Olivia“ — er schrieb ihrer über dreißig, darunter auch eine Dramatisierung des „Eugen Aram“ von Bulwer —, ebenso Charles Merivale (geb. 1839) mit „Vergißmeinnicht“ (1879) und dem „Weißen Pilger“ (1883) und John Tordhunter (geb. 1839) mit einer „Helena in Troas“ (1886). Der Realismus, der in den 1880er Jahren sich auch auf der englischen Bühne durchsetzte, drängte das Kostümstück für einige Zeit zurück, so daß, als Stephen Phillips (geb. 1866) seine „Francesca da Rimini“ (1899) spielen ließ, sein Werk als etwas ganz Neues erschien und weit über seinen Gehalt bejubelt wurde. Stephen Phillips, der selbst vom Schauspielerberuf herkam, aber zugleich eine solide Bildung hatte, wußte allerdings in hohem Maße äußerliche Wirksamkeit und künstlerischen Geschmack zu vereinen. Seine „Francesca“ steht freilich weit hinter der d'Annunzios zurück, und auch die Henry Bofers überholt sie nicht wesentlich, aber ein Stück wie „Davids Sünde“ (1904), worin er den biblischen Stoff in die Zeit der Puritaner verlegte, bezeugt sein ernstes Streben. Sein „Herodes“ (1900) verblaßt vor Hebbels un-

gleich tieferer Tragödie, andere Dramen („Ulysses“, „Nero“) näherten sich wieder bedenklich dem Ausstattungstück mit unterlegtem Text. Ein ähnliches Talent ist Laurence Binyon (geb. 1863), Verfasser eines pathetischen „Attila“ (1907).

Das Gegenwartstück hatte sich bis über die Mitte des Jahrhunderts auf Schwänke und sentimentale „Melodramen“ beschränkt. Nur hier und da hatten sich Ansätze zu etwas kräftigerer Zeichnung gezeigt. Zahlm genug auch waren jene Stücke, von denen eine Neubegründung der englischen Bühne datiert wird, die Thomas William Robertsons (1829—1871), die etwa mit denen unseres Roderich Benedix zu vergleichen sind. „Gesellschaft“ gibt das genaue Datum (1865). Das Neue bestand hauptsächlich darin, daß die Charaktere individueller gestaltet waren, so daß man statt der konventionellen Zerrbilder (die auch nicht ganz aufgegeben wurden) sich selbst in einem treuen Spiegel zu sehen meinte. Die alte Grundhandlung blieb beibehalten: die Tugend mußte in mißliche Umstände geraten sein, mehr oder minder verfolgt werden, aber zuletzt glorreich siegen. Ohne eine oder mehrere Verlobungen ging es niemals ab. Robertsons Art nahmen Henry James Byron (1834—1884) und Sidney Grundy (geb. 1848) auf.

Eine wirkliche Neuerung brachten erst die 1880er Jahre. Schon seit 1873 war versucht worden, Ibsens Kunst zu vermitteln. Französische Einflüsse kreuzten sich damit. Als erster ging Henry Arthur Jones (geb. 1851) von Robertsons Art zu einer realistischen über. Seine Satire „Heilige und Sünder“ (1884), die deutlich den Einfluß der ersten satirischen Dramen Ibsens verrät, rief große Erregung hervor. Wie hier behandelte Jones auch in seinem nächsten Stück, „Juda“ (1890), ein religiöses Problem, diesmal mit voller Ernsthaftigkeit. Auch fernerhin pflegte er beide Richtungen,kehrte aber gelegentlich auch wieder zum Melodram zurück und stellte 1895 in seiner Schrift „Die Wieder-

geburt des Dramas" sogar ein rein idealistisches Programm auf: Schönheit, Mystik, Leidenschaft und Phantasie seien die vier Grundelemente einer künstlerischen Bühnendichtung. Er selbst erreichte allerdings mit seinen späteren Stücken, die dieses Programm zu erfüllen trachteten, nicht die Friihe der ersten. Der Realismus führte wie anderswo so auch in England zum Theatersüd. Jones selbst berührt sich manchmal direkt mit dem jüngeren Dumas: „Susannens Auflehnung“ (1894) hat das gleiche Thema wie „Francillon“. Grundy, der sich bald nach Jones ebenfalls dem Realismus zuwandte, nahm mehrfach regelrechte Theesen zum Vorwurf („Wer Wind sät“, 1893; „Das neue Weib“, 1894), aber er folgte weit mehr dem fried samen Verstehen Augiers als der aufreizenden Weise Ibsens. Das realistische Drama war bereits mit den ersten Stücken von Jones begründet, dennoch ließ die laute Aufnahme, die Pineros „Zweite Frau Tanqueray“ 1893 fand, die neue Epoche von diesem Drama an datieren. Sicher mit Unrecht. Pintero¹⁾ ist ein rein äußerliches Talent, das die angeschlagenen Probleme stets im Sinne des Publikums löst, ein englischer Sardou ohne dessen Reichtum an glücklichen Ideen. Er ist in seiner eigenen Art von Alfred Sutro („Der vollkommene Liebhaber“, 1905; „Der faszinierende Herr Vandervelt“, 1906) übermeistert worden.

Aus der Bewegung der 1890er Jahre gingen die beiden am weitesten bekannt gewordenen englischen Dramatiker, die „Iren“ Oscar Wilde (1856—1900) und Bernard Shaw (geb. 1856 in Dublin) hervor²⁾. Die Einflüsse Ibsens sind freilich bei Wilde gering, merklich vielleicht nur in seinem wirren Jugendstück „Dera, oder die Nihilisten“, das aber in eine historische Zeit

¹⁾ Arthur Pintero, geb. 1855, spanischer Jude von Herkunft.

²⁾ Über Wildes Irentum vgl. S. 133 des „Romans des Auslandes seit 1800“. Während Wilde in dem dunkler blonden Haar eine leichte Trübung des nordischen Typus aufwies, ist Shaw reiner Blonder. Auch Shaws Familie stammt aus England und ist protestantisch.

transponiert ist, ein fabelhaftes Moskau um 1800. Man kann bei der Heldin an eine von Ibsens Frauengestalten denken, die Umgebung aber ist Kolportage. Wildes Eigenart, sein auf das Paradoxon gegründeter Esprit, zeigt sich hier noch nicht, aber schon in seinem ersten Lustspiel, in „Lady Windermeres Fächer“ (1892) ist sie voll ausgewachsen. Sie verschafft ihm nun mit „Einer Frau ohne Bedeutung“, dem „Idealen Gatten“ und „Bunbury“, die in den nächsten Jahren erschienen (bis 1895), ganz außerordentliche Erfolge. So sehr entfernt von Robertson war Wilde in diesen Stücken mit Ausnahme des letzten nicht, aber er schrieb aus Kenntnis der großen Welt, die er darstellte, während Robertson deren Typen nach der Überlieferung karikiert hatte, ohne sie zu kennen. In „Bunbury“ parodierte Wilde dann das alte Schema und sich selbst und schuf dadurch ein wirkliches Kunstwerk. Er erreichte diese Höhe nur noch in der französisch geschriebenen „Salome“ (1893), deren exotische Kostbarkeit freilich aus ihrer Vorlage, der „Herodias“ Glauberts, stammt. Bernard Shaw schrieb seine ersten Stücke, die seine Art festlegten, ungefähr zur selben Zeit. Er war Ibsens (und Richard Wagners) eifriger Apostel gewesen, zeigte auch Ibsens Einfluß (so in „Candida“), verfiel aber nicht in Nachahmung. Auch er hat die Grundlage seines Witzes im Paradoxon, aber während Wilde einzig an sich selbst glaubte, mit allem andern nur spielte, nimmt Bernard Shaw gar manches ernst (so seinen Antimilitarismus, der ein Teil seiner sozialistischen Utopien ist) und stimmt nachdenklich darum auch dort, wo er in der Burleske viel weiter geht als Wilde selbst im „Bunbury“; und er geht gelegentlich bis an die Grenze der Offenbachianen („Caesar und Kleopatra“). Andererseits vergißt er selbst bei vollem Ernste niemals den Humor, den eine Sache bei der Betrachtung von der anderen Seite hat. „Frau Warrens Gewerbe“, worin eine Besitzerin von Bordellen mit Stolz und Eifer für die Trefflichkeit ihrer Gründungen eintritt, ist dafür typisch. Man erkennt bei

Shaw wie bei Wilde leicht die Beziehungen zu Henry Becque, ob nun die Engländer den Franzosen gekannt haben oder nicht. Shaws Stücke hatten wenig Aussicht, auf die Bühne zu kommen, aber eine beharrliche Gemeinde hat sie doch zur Aufführung gebracht und seit etwa 1900 zu großen Erfolgen geführt, die mehrfach auch nur große Skandale waren. Zu den bereits erwähnten Dramen kommen die „Witwerhäuser“, die antimilitarische Komödie „Die Waffen und der Mann“, „Des Teufels Schüler“, ein Bild aus dem amerikanischen Puritanismus des Unabhängigkeitskrieges von 1777, das bunte Lustspiel „Kapitän Braßbouds Befehring“, „Mensch und Übermensch“ mit dem Untertitel „Eine Komödie und eine Philosophie“ (1903), das boshafte Arztstück „Des Doktors Dilemma“ (1906) und noch mehrere neuere, worin Shaw eigentlich nur noch rein mechanisch seine Manier fortsetzt.

Die Komödie — dieses Wort bezeichnet die Gattung im allgemeinen besser als Lustspiel — nimmt in dem englischen Dramenschaffen der letzten zwei Jahrzehnte einen auffällig breiten Raum ein. Wilde und Shaw bezeichnen die zwei Hauptrichtungen: die Gesellschaftskomödie und die soziale Komödie. Zu Wildes Richtung, wenn auch nicht zu seinen Nachfolgern, gehören John Galsworthy (1869—1909) und William John Lode (geb. 1863), zu der Shaws Henry Granville Barker. Selbständig zwischen beiden Richtungen steht der Schotte James Matthew Barrie (geb. 1860) mit seinem liebenswürdigen Kleinbürgerlustspiel „Quality street“, das auch in Deutschland bekannt wurde (u. d. T. „Im stillen Gäßchen“), und dem entzückenden Märchen „Peter Pan“ (1905). Barries soziale Komödie „Der einzige Crichton“ („The admirable Crichton“) neigt in ihrer Phantastik zu Shaw, nur daß sie eben nicht der Londoner Sozialist, sondern ein schottischer Landpfarrer schrieb, der für soziale Probleme eine andere Perspektive hat.

Vielleicht ist gerade Barrie der reinste Vertreter englischen

Humors im Bühnenstück. Wilde ist zu blasé, Shaw zu radikal. Ein Zug aber ist allen gemeinsam: der Saltomortale ins Unmögliche, das manchmal eigentümlich symbolhaft wird, manchmal aber bloßes Gedankenpiel bleibt. Dieser Zug gibt der englischen Komödie der französischen, deutschen und skandinavischen gegenüber ihre Sonderheit; sonst erscheint er nur vereinzelt (Gustav Wied). Man erinnere sich, daß die Figur des Clowns in England geschaffen wurde. Eine tiefe Kindhaftigkeit, wie sie der raffige Norde durch alle Lebenserfahrungen hindurch bewahrt, bildet die Grundlage dafür. Es ist deshalb nur natürlich, daß der konsequente Naturalismus mit der Nüchternheit seiner bloßen Aneinanderreihung von Beobachtungen wie im Roman so auch im Drama nur wenig Vertreter gefunden hat. Der bedeutendste ist jedenfalls John Galsworthy (geb. 1867). Seine Themen sind ein Arbeiterstreik („Der Kampf“, 1909), die Psychologie des Angeklagten und des Verurteilten („Die silberne Dose“, 1906; „Gerechtigkeit“, 1909), das Erwachen der Triebe („Luft“, 1909). Einflüsse von Brieux („Die rote Robe“), Gerhart Hauptmann („Der Biberpelz“) und Frank Wedekind („Frühlings Erwachen“) sind kaum zu verkennen. In Amerika, wo das dramatische Schaffen erst in dieser Zeit nach künstlerischen Zielen zu streben begann (von den Buchdramen natürlich abgesehen), fand gerade das naturalistische Drama, in Parallele zu dem naturalistischen Enthüllungroman, sehr bald Eingang. Wenigstens Edward Sheldons „Nigger“ (1909), eine Behandlung des Rassenkampfes in den Südstaaten, sei genannt.

In ähnlicher Weise wie das naturalistische Drama als künstlich eingesehtes Pflöpfreis erscheint, so ingeleichen das „irische“ Drama, das von einer kleinen Gruppe englischer Literaten vermeintlich keltischer Abkunft¹⁾ gepflegt wird. Sie beziehen ihr „Keltentum“ aus Maeterlind, der es von den Präraphaeliten

¹⁾ Siehe darüber S. 86, 87 und 112 im „Roman des Auslandes seit 1800.“ Wie Wilde und Shaw ist auch Yeats Protestant.

hat. Der bedeutendste der Gruppe ist William Butler Yeats (geb. 1865), der seine Dramen geradezu als „Stücke für das irische Theater“ herausgab (darunter die schöne Legende „Gräfin Cathleen“, 1899). Andere begnügen sich damit, das irische Volksleben zu schildern, das weniger imaginär ist als die irische Kultur. Lady Augusta Gregory, Rutherford Mayne, William Boyle schufen so mit ihren in kräftigem Lokalkolorit gehaltenen Bauern- und Bergarbeiterstücken eine Heimatkunst, die im literarischen Drama Englands bis dahin fehlte. John Millington Synge (1871—1909) wendete die Volkssprache auch im Sagenstück an („Deirdre“). Seine Legende „Der heilige Brunnen“ wurde auch in Deutschland aufgeführt.

Das holländische Drama.

Das holländische Drama stand zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch ganz unter der Herrschaft des Alexandriners, den in seine starre standierte Form gebracht zu haben gerade das zweifelhafte Verdienst der Holländer ist¹⁾. Wohl hatte man in der Lyrik bereits auch die reimlosen Verse Klopstocks nachzuahmen gesucht und überhaupt die deutsche Literatur neben der bis dahin allein vorbildlichen französischen Einfluß gewinnen lassen, aber im Drama war der Alexandriner dadurch, daß Joost van den Vondel in fast allen Tragödien sich seiner bedient hatte, in ähnlicher Art nationale Überlieferung geworden wie der Blankvers durch Shakespeare für das englische. So sind denn sowohl die Tragödien des längst vergessenen Samuel Wiselius (1769—1845), wovon der

¹⁾ Die ersten Versuche, den französischen Alexandriner zu übernehmen, bewahrten noch den freien Rhythmus; später setzte sich der reine Jambus durch, den dann Opitz bei seinem Aufenthalte in Holland auch für die deutsche Metrik übernahm.

„Tod Karls, Kronprinzen von Spanien“ den größten Erfolg hatte, als auch das noch unvergessene Lustspiel „Die Neffen“ (1837) von Helvetius van den Bergh (1799—1873) völlig im Geiste des 18. Jahrhunderts gehalten, obwohl Wiselius gelegentlich die griechische Tragödie nachahmte („Polydorus“). Die deutschen Klassiker lehnte Wiselius ausdrücklich ab. Bilderdijk, der sein Lehrer war, hatte ebensowenig den Alexandriner aufgegeben. Etwas Romantik floß immerhin schon mit ein, und die Dramen von Bilderdijks zweiter Gattin, Katharina Wilhelmina Schweichhardt (1776—1830), sind ihrem Inhalt nach bereits ganz romantisch („Elfriede“; „Ramiro und Dargo“).

Wiselius hatte seine Trauerspiele zwischen den Jahren 1818 und 1821 veröffentlicht. Unterdessen bereitete sich in einem anderen Schüler Bilderdijks, in dem jungen Jakob van Lennep (1802—1868), der Umschwung vor. Wohl hielt er sich noch an die Überlieferung, aber die Vorlagen seiner zwei Dramen „Marino Faliero“ (1821) und „Siesco“ (1825) waren die gleichnamigen Schöpfungen Byrons und Schillers. Hendrik Jan Schimmel (1825—1906) tat endlich den großen Schritt, der das niederländische Drama von seinem ärgsten Zwange befreite: nachdem er seine ersten Dramen („Die beiden Tudors“, 1847; „Giovanni di Procida“, 1848; „Oranien und Niederland“ 1849) noch in der Manier Victor Hugos und in Alexandrinern geschrieben hatte, ging er mit „Napoleon Bonaparte, Erster Konsul“ (1851) zum deutschen Jambus über. Von seinen späteren Werken ist namentlich noch ein „Struensee“ (1868) hervorzuheben. Einige seiner Stücke sind sentimentale bürgerliche Dramen in Prosa („Schuld und Buße“, 1852). Gleichzeitig mit Schimmel suchte Willem Hofdijk (1816—1888) durch Schriften und dramatische Werke die niederländische Bühnenkunst zu heben. Er schrieb zuerst in archaisierender Sprache die historische Tragödie „Der letzte Tag der Belagerung von Heemsterd“ (1851), die nur für Liebhaberaufführungen bestimmt war, dann die ebenfalls im

Mittelalter spielenden romantischen Stücke „Theda“ (1854) und „Die Blume der Welt“ (1854). Ebenso bedeutsam wie Schimmels „Napoleon“ für die tragische Gattung wurden van Berghs „Nichten“ (1841) für die heitere. Zwar erlitt das Stück bei der Aufführung einen Mißerfolg, aber die natürliche Prosa, die es einführte, blieb von da an die Form des Lustspiels wie der Jambus die des hohen Kostüm dramas.

Im flämischen Belgien belebte sich im Gefolge der flämischen Bewegung auch das Interesse für das Theater. Man hatte seine Wichtigkeit für die nationale Wiedergeburt erkannt und schrieb Dramenpreise aus. Bedeutende Werke entstanden allerdings auch nicht. Mehr nur ihrer guten Absichten wegen nennt man Prudens van Duyse (1804—1859; „Van Duyt“), Hippolyt Jan van Peene (1811—1864; „Jakob van Artevelde“; „Kaiser Karl und der Bauer von Berchem“) und Napoleon Sieven Destanberg (1829—1875). Diese Bestrebungen reichen bis 1841 zurück. Neben den hohen Dramen wurden auch volkstümliche kleine Lustspiele dargestellt, die gern das Französlerwesen zum Gegenstand nahmen.

Die Bestrebungen der 1850er Jahre hatten wenig Erfolg gehabt. Wohl wurden Schimmels und Hofdijts Dramen gelegentlich aufgeführt, sonst aber beherrschte den Spielplan die vom Ausland bezogene leichte Ware. Erst 1870 kam es zu neuen Ansätzen, zur Gründung des „Niederländischen Theatervereins“ und darauf zur Vereinigung der beiden Bühnen von Amsterdam und dem Haag zu gemeinsamen Zielen. Die Folge war ein reicheres Dramenschaffen, das aber trotzdem nur wenig Brauchbares ergab. Im Jahre 1870 erschien aber auch jene Dichtung, die allein unter den holländischen Versdramen auch in Deutschland Interesse erweckt hat: Multatulis¹⁾ „Fürstenschule“, ein philosophisch-soziales Stück, das die Art von Lessings „Nathan“

¹⁾ Eduard Douwes Dekker, 1820—1887.

und die von Schillers „Don Carlos“ zu einem genug eigenartigen Dritten vermischt. Das Werk blieb vereinzelt, bis Frederik van Eeden in gleicher Weise die Bühne zu seiner Kanzel machte. Multatuli selbst war sich der Außergewöhnlichkeit seiner Dichtung (wenigstens für Holland) sehr wohl bewußt. In der flämischen Literatur genießt ein ähnliches Ansehen die „Gudrun“ des früh verstorbenen Albert Rodenbach (1856—1880). Sonst aber steht das hohe Drama der 1870er und ersten 1880er Jahre in den Niederlanden wie im flämischen Belgien durchweg im Zeichen des Epigonismus. Auch hier genügen wenige Namen: D. S. van Heyst (1834—1910; „Georges de Calaing, Graf von Rennenberg“, 1871 preisgekrönt), H. Th. Boelen (geb. 1825; „Maria von Utrecht“, 1873), Engelbert de Chateleux („Chandosse“, 1877), D. M. Maaldrin (1851—1891 „Herodes“, 1885; „Jan Masseur“, 1887), diese in Holland, und Emanuel Hiel (1834—1899; „Jacobäa von Bayern“) in Belgien.

Das Lustspiel erlebte zu gleicher Zeit ebenfalls einen gewissen Aufschwung. Seine Erneuerung datiert von „Ausgeh'n“ (1873) von Glanor (Pseudonym für Hugo Beijerman (1835 bis 1913). Glanor schilderte die höhere Gesellschaft, der er selbst angehörte, Gerard Keller (1829—1899) und Justus van Maurik (1846—1904), die mit Glanor zugleich auftraten, griffen Typen aus dem Kleinbürgertum heraus. Lodewijf Mulder (1822—1907) gab in seinem „Wahlverein von Stellendijf“ (1880) eine gutmütige Karikatur des politischen Getriebes in einer kleinen Stadt. Justus van Maurik war der bei weitem erfolgreichste. Eine ähnlich beherrschende Stellung wie er in Holland nahm Nestor de Tière (geb. 1856) unter den Flamen ein. Mauriks wie de Tières Lustspiele sind zumeist nichts als bescheidene Schwänke. Fast ganz außerhalb der Literatur steht, kaum weniger beliebt, Pieter Jacobus Saassen (Pseudonym Rosier, 1836—1903).

So viel auch von einzelnen immer wieder zur Schaffung eines nationalen Dramas versucht worden war, es kam weder

hierzu noch zu einem lebendigen Anteil an der allgemeinen Entwicklung der Gattung überhaupt. Der Beifall, den die neuesten französischen und gelegentlich auch deutschen Stücke fanden, erweckte keinen Wettstreit, selbst keine Nachahmungen von einigem Belang. Die Bühnenverhältnisse besserten sich nur unwesentlich. So hat auch die Moderne mit ihren beiden gegensätzlichen Hauptrichtungen, dem Naturalismus und dem Ästhetizismus, unter den Niederländern und Flamen im Drama keine lebhaftere Bewegung hervorgebracht, nur ein paar Sensationen. Sie begann zähm genug. Marcellus Emants (geb. 1848) mit seinem Versdrama „Adolf von Geldern“ (1866) und Willem Gerard van Nouhuys (geb. 1854) mit seinen Prosaakten („Ehrlos“, 1891; „Das Goldfischchen“, 1893) waren die Vorläufer, der eine für die ästhetizistische, der andere für die naturalistische Richtung. Später vertauschten sie ihre Richtungen: Emants wurde der Schilderer der Gesellschaft: „Die Macht der Dummheit“ (1903), „Phantasia“ (1906), das Offiziersdrama „Schein und Sein“ (1910) — so etwa wäre das unübersetzbare „Gouron“ wiederzugeben —; van Nouhuys schrieb das symbolistische Drama „Egidius und der Fremde“ (1899). Beide kamen von den Franzosen her, Emants von den Nachfolgern Henry Becques, van Nouhuys von Maeterlinck.

Enger zur ästhetizistischen Richtung gehören die beiden historischen Dramen „Johann van Oldenbarnevelde“ (1895) und „Jakobäa von Bayern“ (1902) von Albert Dervey (geb. 1865), das schöne Fragment einer „Phädra“ von Willem Kloos (geb. 1859) und, einem Neuklassizismus nahe, die Stücke des Deutschflamen Albert Hegencheidt (geb. 1866) und Hendrik Boefens (geb. 1866). Der Flamen G. Ceunis schloß sich in seiner „Gefangenen Prinzessin“ (1909) an Maeterlinck an.

Den Naturalismus in verschiedenen Abstufungen vertritt der auch in Deutschland sehr bekannt gewordene Herman Heijermans (geb. 1864). Sein Schifferstück „Hoffnung auf

Segen" (1900), das seinen Ruhm begründete, wirkte durch Kraftheiten, die im Grunde auf die Sentimentalität der Leute berechnet waren. Heijermans ist am nächsten zu dem in seiner Macht freilich noch geschickteren Henry Bernstein zu stellen, und das auch seiner jüdischen Herkunft wegen, die ihn ebenso wie Bernstein Stücke über jüdische Probleme schreiben läßt („Ghetto", 1898). Ein wesenhafteres Talent und echterer Naturalist ist der Flame Cyriel van Buysse (geb. 1859), dessen Stücke „Familie van Paemel" (1903) und „Ein soziales Verbrechen" wohl überhaupt die besten Schöpfungen dieser Gattung in holländischer Sprache sind. Gleichstrebende Begabungen sind Jacobus van Schepikhaven („Schiffbruch", 1901), Jeanne Reyneke van Stuwe („Die Sünde", 1908; „Das Kind", 1909) und der Flame L. Scheltjens („Fischerehre").

Eine besondere Stellung nimmt Frederik van Eeden (geb. 1860) ein. Schon in den ersten Jahren der Moderne von 1880, deren Organ „De nieuwe Gids" ihn zum Mitbegründer hat, versuchte er sich wie als Lyriker und Epiker auch als Dramatiker („Das Sonett", „Frans Hals", beides Lustspiele); dann gab er während zweier Jahrzehnte nur das romantische Spiel „Lioba" und eine dramatisch-episch-lyrische Dichtung in sechzehn Akten: „Die Brüder" (1894). Der äußerliche Anlaß, daß er bei seinen sozialistischen Bestrebungen, eine kommunistische Kolonie zu begründen, sein Vermögen verlor — wie es scheint, das einzige Resultat, das er dabei erzielte —, mag ihn zur wirklichen Bühne zurückgeführt haben. Er erfuhr freilich mit seinen neuen Stücken eher Ablehnung als Beifall. Das Persönliche-Allzupersönliche darin ergab die Sensation. Die Stücke („Usbrand", „Die Idealisten", „Minnestrahl") sind weniger Dramen als soziale Vorträge in Gesprächsform. Das Abziel ist nicht immer ganz klar (Ernst oder Persiflage?) und, wo es klar ist, weder sonderlich neu noch sonderlich tief. Die Sprache schwankt zwischen einem oft sehr manierierten Aste-

tizismus und einem brutalen Argot, dessen banale Prosasätze gleichwohl in Reimworte auslaufen. Die szenischen Angaben sind, wie schon in den „Brüdern“, doch hier ohne innere Begründung, in Quinaren verfaßt.

Das Drama der Skandinavier.

Es mag Überwertung einer Außerlichkeit scheinen, wenn man den Tiefstand des holländischen Dramas während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit der Herrschaft des Alexandriners in Verbindung bringt, und in der Tat hat die Einführung des Jambus nicht einen so staunenswerten Aufschwung zur Folge gehabt, daß man dem Versmaß allein die Bestimmung der künstlerischen Höhe der jeweiligen Schöpfungen zuschreiben kann. Aber das Versmaß ist zugleich Programm. Holland hat um fünfzig Jahre zu spät sein Drama vom Geiste des 18. Jahrhunderts befreit. In Deutschland und England war mittlerweile bereits eine dramatische Literatur entstanden, die naturgemäß Muster sein mußte und es zur Entwicklung aus sich selbst (wenn auch nach übernommenen Ansätzen) nicht kommen ließ. Das machte auch Multatulis Genie nicht wett. Anders liegen die Verhältnisse bei den Scandinaviern. Hier war der deutsche Einfluß seit der Reformation vorherrschend; Deutschlands erster moderner Dichter im Sinne der neuen Kunst, Klopstock, hatte in Kopenhagen seine zweite Heimat gefunden und hatte hier Bewunderer um sich gesammelt. Klopstocks Kreis zuerst griff nach des Meisters Vorgang wieder auf die Mythe des eigenen Volkes zurück. Sein Schüler Johannes Ewald machte sich als erster vom Alexandriner frei und schrieb einen historischen „Rolf Krake“ (1770) wie Klopstock seine „Bardiete“ in Prosa, die mythologische Tragödie „Baldurs Tod“ (1773) in Blankversen,

die Klopstock ebenfalls schon im Drama verwendet hatte. (Das erste deutsche Drama in Blankversen gab Johann Elias Schlegel [1719—1749], der seine letzten Jahre in Dänemark verlebte, in der Übersetzung eines englischen Stückes.) Die schwedische Literatur hatte zur deutschen ähnliche Beziehungen.

Dänemark und Norwegen haben ein gleiches Recht auf den einzigen skandinavischen Dramatiker älterer Zeit: Ludwig Holberg war in Norwegen geboren worden, aber in Dänemark, das damals mit Norwegen noch staatlich verbunden war, wirkte er nach seiner vielseitigen Begabung. Hier, in Kopenhagen, schrieb er in wenigen Jahren mit Plautus und Molière zu Vorbildern, aber in klar umrissener Besonderheit, seine zwei Duzend Komödien, die das Recht geben, ihn neben die größten der Gattung zu stellen. Aber ein dänisches Theater zu begründen gelang ihm nicht. Die Bühne, für die er schrieb, wurde 1727 geschlossen und erst 1746 wieder eröffnet. Die hohle französische Alexandrinertragödie gewann die Herrschaft. Im Gegensatz zu dieser schrieb aber schon Ewald, und gleichzeitig (1773) gab Wessels Komödie „Liebe ohne Strümpfe“ sie der Lächerlichkeit preis. Eine dramatische Begabung der neuen Richtung erstand jedoch erst zu Beginn des neuen Jahrhunderts: Der halb- oder dreivierteldeutsche Adam Gottlob Oehlenschläger (1779 bis 1850). Diese Begabung war aufrichtig, aber nicht groß. Henrik Steffens¹⁾, der weit genialere, gewann an einem denkwürdigen Sommerabend des Jahres 1802 den jungen Oehlenschläger für die Romantik, die er frisch aus Deutschland mitgebracht hatte, und Oehlenschläger schrieb nun im Feuer der Neuheit romantische Gedichte und Dramen. Er gab darin sein Bestes, im Drama das halb lyrische, halb satirische „Sankt Johannisnachtspiel“ (in den „Gedichten“ von 1803), das morgenländische Märchenstück „Aladdin“ (1805) und die altnordische Tragödie „Hakon

¹⁾ Steffens war Norweger von Geburt, sein Vater aber deutscher Holsteiner.

Jarl" (1807), denen sich der deutsch geschriebene „Correggio“ (1809) anschließt. Später, als er offiziell der Romantik abgesagt hatte, also nicht mehr einem bestimmten Stile folgte, schrieb Oehlenschläger mit seiner äußerlichen Vergewandtheit nur belanglose Kostümstücke, die kaum noch einige sprachliche Vorzüge hatten, schrieb sie in großer Zahl unbeirrt bis an sein Ende. Viel wesenhafter war Bernhard Severin Ingeman (1789 bis 1862) Romantiker, war es schon dadurch, daß er bis weit ins Mannesalter Jüngling blieb. Das Schwärmerische seiner Natur verführte ihn freilich oft zu Weichlichkeit, und so erweckte denn sein allein noch genanntes Drama, die 1815 aufgeführte „Blanca“, nicht mit Unrecht die boshaft überlegene Kritik des unromantischen Heiberg. Ingeman hat noch mehrere andere Stücke über antike, mittelalterliche und märchenhafte Stoffe geschrieben, aber nicht auf ihnen, sondern auf seinen Romanen beruht seine Bedeutung. Anders als Oehlenschläger und Ingeman, die als Dramatiker zu sehr von den zeitgenössischen Deutschen abhingen, wenn auch nicht immer von bestimmten Vorlagen, gingen Christian Hviid Bredahl (1784—1860) und der adlige Carsten Hauch (1790—1874) von Shakespeares direkt aus, was sie zu einem gewissen Realismus führte, wie phantastisch auch namentlich Bredahls Welt sein mochte. Denn Bredahl ließ seine „Dramatischen Szenen“ (1819—1833, sechs Teile) in einem Mondkaisertum Kyhlam spielen und gab sie für Übersetzungen aus dem „Kyhlamischen“ aus. Ossianischer Naturjinn, Rousseausche Ideen und Shakespearesche Narrenphilosophie ergaben darin eine Mischung, die modern im heutigen Sinne anmutet, nur den Ausdruck zu wenig wählt und überhaupt etwas zu wortreich ist. Hauch begann als Schüler Oehlenschlägers mit ziemlich verfehlten romantischen Stücken schon 1815, fand aber erst mit einem „Tiberius“ (1828) und einem „Gregor VII.“ (1829) einen persönlicheren Ausdruck und gewann dann mit den „Schwestern auf Kinnestulle“ (1849),

worin er in märchenhafter Handlung die Macht des Goldes darstellte, und mit „Tycho de Brahes Jugend“ (1851) auch die Gunst des Publikums.

Hauchs spätere Dramatik verhält sich zu der Oehlenschlägers etwa wie die Hebbels zu der Grillparzers, wobei der Vergleich dadurch noch treffender wird, daß Grillparzer ebenso wie Oehlenschläger die Wandlung vom strengen Romantiker zu einer gemäßigten Richtung durchmachte. Aber Hauch fand vor dem kritischen Heiberg ebensowenig Gnade wie Oehlenschläger. Mit Heiberg (Johann Ludwig, 1791—1860) meldet sich in Dänemark eine neue Generation zum Wort. Der Traum von der Vergangenheit des eigenen wie fremder Völker, von einem sehr westlichen Morgenland erschien als müßiges Phantasiespiel vor der „Wirklichkeit“, die auf einmal wieder kunstfähig wurde. Aber wie vom „jungen Deutschland“, das die Vorbilder gab, wurden auch von Heiberg und seinen Mitstrehenden noch gar manche Kostümsstücke geschrieben. Heibergs erstes nennenswertes Stück, das Schauspiel „Srisch gewagt ist halb gewonnen“ (1816) hat Calderon zum Vorbild, und seine literarischen Polemiken folgten Ludwig Tieck. In Paris und auf der Heimreise von dort in Hamburg lernte Heiberg dann das Vaudeville kennen und beschloß, sich daraus eine moderne literarische Gattung zu schaffen. Daß dies gelang — und es gelang doch nur durch das Publikum —, ist für Dänemark bezeichnend und hat seine Parallele in England, wo das „Melodrama“ und die harmlos satirierende Posse zu einer ganz ähnlichen Ausbildung kamen. Heiberg gab seit seinem ersten Vaudeville: „König Salomon und Jörg Hutmacher“ (1825) der dänischen Bühne noch sieben weitere und verteidigte die Gattung in einer besonderen Schrift, die nicht mit Unrecht auf Holberg als Vorläufer hinwies. Das Vaudeville fand nun reiche Pflege, besonders durch Henrik Herzh (geb. 1797 aus jüdischer Familie, gest. 1870), durch Thomas Overstou (1798—1873), Anton Ludvig Arnesen

(1808—1860) und Jens Christian Hostrup (1818—1892), die aber alle neben Vaudevillen auch eigentliche Lustspiele und ernste Stücke schrieben. Nur Hostrups lebenswürdige Komödien „Nachbarn“ (1844), „Ein Sperling im Kranichtanz“ (1846) und „Das Abenteuer auf der Sükreise“ (1848) seien mit Titeln angeführt: sie stellten Studenten (die jung bleibenden Menschen, wie Hostrup den Typus aufgefaßt wissen wollte) und „Philister“ in harmlos heiteren Situationen einander gegenüber. Von Herz ist der romantische Einakter „König Renés Tochter“ (1845) zu erwähnen.

Auch Dänemarks größter Dichter vor Jacobsen, Hans Christian Andersen (1805—1875), versuchte sich im Vaudeville (seit 1829) und hatte mit einem, der „Neuen Wochenstube“ (1845; ein Stück Holbergs heißt „Die Wochenstube“), worin er sich freilich dem höheren Lustspiel nähert, auch längerdauernden Erfolg. Eigentlicher Dramatiker war Andersen nicht, am besten gelangen ihm Märchenstücke („Mehr als Perlen und Gold“, 1849). Seine romantischen Dramen („Agnete und der Meeremann“, 1834; „Der Mulatte“, 1839) versagten.

Wie stark auch das Vaudeville seit Heibergs Auftreten im Vordergrund stand, das Kostümdrama hielt sich wie im gleichzeitigen Frankreich und England noch weiterhin in Gunst, nur daß es jetzt auch hier gelegentlich zu antiken Stoffen griff. Die späteren Dramen Oehlenschlägers gehören hierher. Man bemerkt unter ihnen, die sonst zumeist im germanischen Altertum oder Mittelalter spielen, einen „Sokrates“ schon 1835; andere deuten durch ihr Versmaß („Baldur der Gute“, 1806, in Trimetern¹) geschrieben) oder durch ihren Aufbau („Die Langoarden“, 1829) die Hinneigung des Dichters zur Antike an. Etwas Epigonenhaftes macht sich wie bei den deutschen, englischen und französischen Kostümdramen dieser Epoche auch bei

¹) Schiller hatte den Trimeter schon vorher zu einzelnen Szenen (in der „Jungfrau von Orleans“ und in der „Braut von Messina“) verwendet.

den dänischen geltend, obgleich wenigstens ein Frederik Paludan=Müller (1809—1876) in den seinen fast die vornehme Harmonie Tennysons erreicht. Paludan=Müller hatte mit einem ernstern Lustspiel in Shakespearischem Stil begonnen („Liebe am Hofe“, 1832), gab aber dann in „Amor und Psyche“ (1834) ein mythologisches, in „Kalanus“ (1854) ein philosophisches und im „Paradies“ (1862) ein biblisch-religiöses Drama. Karl Bagger (1807—1846) schrieb die tüchtige Tragödie „Königin Christine von Schweden und Monaldeschi“ (1833), Christian Molbeck (1826—1888), der verdiente Übersetzer der „Göttlichen Komödie“, einen „Dante“ (1852) und ein Drama über den dänischen Christian Günther Ambrosius Stub, einen Zeitgenossen Holbergs („Ambrosius“, 1878), Hans Wilhelm Kaalund (1818—1885) eine „Sulvia“ (1875), Henrik Scharling (geb. 1836) einen „Johannes Hus“ (1871).

Jrgend bemerkenswerte Gegenwartstücke — von den Vaudevillen und leichten Lustspielen ist abzusehen — gab es daneben nicht, und auch der „Durchbruch“ von 1870 brachte zunächst keine Änderung. Jens Peter Jacobsen (1847—1885), der tiefste Dichtergenius des „Durchbruchs“, begann erst in seiner letzten Lebenszeit (1883) ein Drama („Anne Charlotte“), kam aber über den ersten Dialog nicht hinaus. Holger Drachmann und Karl Gjellerup haben überhaupt keinen Anteil an der realistischen Dramatik; sie wandten sich erst um 1885 der Bühne zu und schrieben da Kostümstücke rein romantischer Art. Nur Magdalene Thoresen (1819—1903) gab schon 1870 ein modernes Schauspiel, „Eine reiche Partie“, aber sie war durch ihren langen Aufenthalt in Norwegen Norwegerin geworden und folgte Björnson und Ibsen. Es brauchte noch ein Jahrzehnt, bis das Gegenwartdrama in Dänemark selbst Pflege fand: 1880 erschien das Schauspiel „Lindows Kinder“ von dem jungen Theologen Einar Christiansen (geb. 1861), eine bereits ganz sichere Schilderung des Kopenhagener oberen Bürgertums.

Christiansen war kein Monoklast; er war in der Behandlung seiner Probleme — psychologischer oder sozialer — eher zu kühl. Seine Hauptwerke sind die Schauspiele „Fräulein Bodil und ihr Bruder“ (1888), „Generationen“ (1889), „Anette“ (1893) und „Unter Brüdern“ (1897), die Lustspiele „Ein Egoist“ (1882) und „Reife Männer“ (1897). Von 1880 an nahm dann das Dramenschaffen einen deutlichen Aufschwung, der etwas über ein Jahrzehnt anhielt. Die Durchbruchzeit war da schon vorbei. Die Stürme hatten sich beruhigt, und so war neben der Gegenwart auch bereits wieder das Kostüm erlaubt. Schon 1878 hatte selbst Magdalene Thoresen ein historisches Schauspiel, „Kristoffer Valkendorf und die Hanseaten“, veröffentlicht. Einar Christiansen ließ 1885 mitten unter seinen realistischen Stücken einen „Nero“, dann die Dramatisierung einer dänischen Volksjage („Bruder Rausch“, 1889) und ein Märchenspiel („Peter Plus“, 1891) aufführen. Andererseits wandte sich Hostrup, der lebenswürdige Vaudevilleddichter, unerwartet dem Schauspiel in Ibsens Nachfolge zu: seine „Eva“ (1881) behandelte die Frauenfrage. Andere haben ihre Hauptbedeutung als Erzähler, so Erik und Amalie Stram¹⁾, die gemeinsam Lustspiele schrieben, Sophus Schandorph (1836—1901), der ebenfalls Lustspiele verfaßte, aber auch zwei seiner Novellen dramatisierte („Im Gasthof“, 1884; „Ohne Mittelpunkt“, 1887), Herman Bang (1857—1912), der das Proverbe einführte („Du und ich“, „Alltagskämpfe“), dann auch tragische Einakter („Brüder“, „Wann Liebe stirbt“, beide 1891) und das Schauspiel „Ellen Urne“ (1885) veröffentlichte, Peter Nansen (geb. 1861), dessen Dialognovelle „Judiths Ehe“ (1898) auch auf die Bühne gebracht wurde. Dagegen sind Edvard Brandes, Gustav Esman, Otto Benzon und Gustav Wied ebenso wie Christiansen vor allem Dramatiker.

Edvard Brandes (geb. 1847), der jüngere Bruder des

¹⁾ Erik Stram, geb. 1847; Amalie Stram, seine Gattin, 1847—1905.

bekannteren Georg Brandes, begann mit dem Schauspiel „Heilmittel“ (1881), worin der Kampf zwischen Homöopathie und Allopathie als Symbol des Kampfes zwischen Humbug und Wahrheit gelten sollte. Nur dieses Apotheker-Schmädlein war Jhsenisch. Mehr verband Edvard Brandes mit Dumas fils, und er repräsentiert so in Dänemark eine ähnliche Richtung wie seine Volksgenossen Henry Bernstein und Pinero in ihren Literaturen. Nach mehreren Gegenwartstücken („Schwankender Grund“, 1882; „Ein Besuch“, 1884) wandte sich Edvard Brandes dem Kostümstück zu („Asgard“, 1895; „Muhammed“). Das eigentlich Dänische fehlt in seinen Arbeiten, die sonst manche Vorzüge haben, notgedrungen, freilich war es auch durch die ganze Durchbruchsbewegung stark zurückgedämmt. Als es wieder Freiheit gewann, zeigte sich eine charakteristische Neubelebung des Lustspiels satirischer Särbung, wie es Holberg begründet, das Daudeville weitergeführt hatte. Das war der echte Ausdruck dänischen Wesens, das auch sehr ernste Dinge in der Grazie geistiger Überlegenheit abzuhandeln liebt, gelegentlich aber auch ins Übermütig-clownhafte verfällt. Gustav Esman (1860—1904) mit den Lustspielen „In der Provinz“ (1890), „Die liebe Familie“, „Magdalene“, „Die große Maserade“, „Das alte Heim“ und Otto Benzon (geb. 1856) mit den Stücken „Ein Standal“ (1884), „Sportsleute“, „Nicht zu lustig“, „Freie Hände“ hielten sich vom Grotesken noch frei, Gustav Wied (geb. 1858), der mit gewichtigen ernsten Dramen begann („Eine Heimkehr“, 1889; „Eine Hochzeitnacht“, 1892), hat seine Stärke eben darin. Er ging dabei immer mehr zu einer ziemlich sorglosen Aneinanderreihung von Szenen über. Seine wichtigsten Schöpfungen dieser Gattung sind das Satyrspiel „Erotik“ (1895), „Der Stolz der Stadt“ und „2 × 2 = 5“. Ungleich milder als selbst die Esmans und Benzons ist die Satire Emma Gads. Emma Gad (geb. 1852) hat namentlich mit dem Lustspiel „Eine Silberhochzeit“ (1890) Erfolg gehabt. Übrigens

schrieben alle die zuletzt genannten neben ihren heiteren Stücken auch ernste und Wied selbst noch nach seinem Übergang zur Groteske. Von anderen Gegenwartsdramen mögen nur zwei hervorgehoben werden: Karl Larfsens Einakter „Ehre“ (1889) als ein Bild aus dem militärischen Deutschland, wie der dänische Gast es sah, Sven Langes „Stille Stuben“ (1902) als ein auch in Deutschland zur Anerkennung gelangtes Werk.

Spricht sich die eine Seite des dänischen Wesens in der überlegenen Zeitsatire aus, so die andere im rein und echt romantischen Phantasiespiel. Auch hier das Leichtschwebende im Gegensatz etwa zu dem um so vieles schwerflüssigeren deutschen Kostümstück. Typus dafür ist Holger Drachmann (1848—1908), aber doch nicht restloser. Drachmann hatte mit seinem deutschen Blut sehr viel von der berüchtigten deutschen Formlosigkeit und Selbstgenügsamkeit geerbt, die selbst einen Goethe im Vollbewußtsein seiner Einzigartigkeit bedauerlich miserable Verse schreiben ließ. Drachmann besaß eine große Versgewandtheit, aber hinter den munteren Rhythmen und verschlungenen Reimen war gewöhnlich nicht viel, weder eine originelle Vorstellung, noch ein origineller Gedanke. Ausnehmend gefiel sein Märchen „Es war einmal“ (1885), das bezeichnenderweise in Deutschland noch mehr Epoche machte und Nachahmungen hervorrief als daheim. Ein paar ähnliche Stücke entstanden in derselben Zeit. Später näherte sich Drachmann immer mehr dem Melodram („Wieland der Schmied“, 1898) und wurde dabei immer wässriger. Mehr deutsch sind auch die dramatischen Dichtungen Ernst von der Redes (geb. 1848), aber doch in einer sorgfältigeren Verstunst gehalten („Bertrand de Born“, 1873; „König Ludvigild und seine Söhne“, „Die Herzogin von Burgund“, „Königin Egra“). Ebenso ist bei Karl Gjellerup (geb. 1857) deutscher Einfluß nicht zu verkennen. Gjellerup war ein wilder Brandes-Schüler gewesen, gab aber schon in „Brunhild“ (1884) eine große idealistische Tragödie und sein

bestes dramatisches Werk. Die nächsten, „Saint=Just“, „Tamyris“, „Die Hochzeitgabe“, eine Kokoto-Komödie aus dem galanten Sachsen — Gjellerup lebt seit langem in Dresden — und „Das Weib des Dollendeten“, ein buddhistisches Mysterium, das zugleich deutsch und dänisch erschien, offenbarten den Mangel an visionärer Vorstellungskraft, die für das Drama noch unerlässlicher ist als für jede andere Dichtgattung. Außerdem sind noch des Grafen Ludwig Holstein „Tove“ (1898) und Helge Rodes Maskenkomödie „Harlekins Bekehrung“ (1899) zu nennen. Diese beiden Stücke kommen dem Ideal des typisch Dänischen vielleicht etwas näher; ganz erfüllen könnte es wohl nur Johannes Valdemar Jensen, der bedeutendste Genius des jüngsten Dänemark, der aber bisher nichts für die Bühne geschrieben hat.

Norwegens großes Verdienst für das Drama in früheren Zeiten war, daß es der Welt einen Holberg gab. Bis 1814 war das Land mit Dänemark staatlich verbunden und hatte sein Kulturzentrum in Kopenhagen; erst die letzten zwei Jahrzehnte sahen ein gewisses Streben nach Sonderart. Aber die Politik verbrauchte die besten Kräfte für sich. So sieht man auch noch eine volle Generation nach der Trennung von Dänemark die Literatur arg vernachlässigt werden. Höhere Ziele fehlten so gut wie ganz. Henrik Anker Bjerregaard (1792—1842) mit seinen höchst bescheidenen Volksstücken, wovon das „Bergmärchen“ (1825) immerhin lange beliebt war, nicht zum wenigsten freilich durch die begleitende Musik, erscheint so als der einzig nennenswerte Vertreter des älteren norwegischen Dramas. Erst das aufwachsende neue Geschlecht gewann für die Literatur Interesse und brachte sogleich auch nach echt norwegischer Art einen Riesen hervor: Henrik Wergeland (1808—1845). Wergelands ganzes Streben ging auf schärfste Abgrenzung der heimatischen Art, auf die von den Anhängern der dänischen Überlieferung so oft lächerlich gemachte „Norskhed“ (Nor-

wegisheit), so in Politik wie in Literatur. Wie Björnson, seine Neukarnation, war er Politiker und Dichter zugleich, bald beides in einem, bald dies und jenes getrennt. Seine literarischen Urbilder waren wie den deutschen Stürmern und Drängern die Bibel und Shakespeare. Er wollte nicht glatte Schönheit, sondern Größe geben. Seine Prophetenleidenschaft führte freilich nicht selten zu Unklarheit. Als Dramatiker schuf er drei Werke: „Die Kindesmörderin“ (1825), „Die Campbells“ (1825) und die „Venezianer“. „Die Campbells“ wurden der Anlaß zu einer nach ihnen genannten literarischen Theaterschlacht. Wergeland siegte. Aber er hatte keinen Ebenbürtigen neben sich und als Nachfolger nur den epigonisch gemäßigten Andreas Munch (1811—1884), dessen erstes Drama, „König Sverres Jugend“ (1837) preisgekrönt wurde und darin jedenfalls ein Verdienst hat, daß es die heimatische Vorzeit auf die Bühne brachte. „Donna Clara“ (1840), als „Nachtzscene“ bezeichnet, war dann wieder spanische Romantik, aber „Ein Abend auf Giske“ (1855) und „Herzog Skule“ (1864), das bereits mit Ibsens „Kronprätendenten“ zu ringen hatte und ihnen unterlag, lehrten zu norwegischen Stoffen zurück. Sonst können aus der Zeit des „Munchschen Interregnums“ noch Peter Andreas Jensen (1812—1867) mit Tragödien in Oehlenschlägers Stil und Christian Monsen (1815—1852) mit den erst nach des Dichters Tode aufgeführten „Gudbrandsdalern“ genannt werden.

Munch folgte im allgemeinen der ziemlich sorglosen Historienmalerei Oehlenschlägers, und nicht anders tat es Ibsen in seinen Erstlingwerken, in „Catilina“ (1850 gedruckt), im „Hünengrab“, in der „Johannisnacht“, „Frau Inger auf Østrot“, im „Fest auf Solhaug“ und noch in „Olaf Liljekrans“ (1857). Im Gegensatz hierzu schrieb Bjørnstjerne Björnson (1832—1910), der sich schon hierin als Initiator bezeugt, sein erstes Drama „Zwischen den Schlachten“ (1856 aufgeführt) in einem suggestiv knappen Stil ohne alle Rhetorik. Dieser Stil hatte sein literarisches

Dorbild in den Sagas, zugleich aber ein lebendiges in der wortfargen Ausdruckweise der Bauern, die Björnson in seiner Kindheit kennen gelernt hatte. Es war damit das Wesentliche der seither als typisch nordisch empfundenen Kunst gefunden. Eine Sache sollte durch das Gewicht der gewählten Worte wirken, nicht durch deren Menge. „Zwischen den Schlachten“ war in Prosa geschrieben und gab eine Handlung in äußerster Zusammendrängung; Ibsen folgte mit den „Heermännern auf Helgoland“ (deutsch u. d. T. „Nordische Heerfahrt“ bekannt, 1857 entstanden). Dann setzte Björnson in der Trilogie von „Sigurd dem Bösen“ (1862) dem historischen Versdrama Oehlenschlägerscher Richtung ein Geschichtsbild entgegen; Ibsen folgte mit den „Kronpräsidenten“. Nach zwei weiteren historischen Dramen („Maria Stuart in Schottland“, 1862; „Sigurd der Jerusalemsfahrer“, 1872) ging Björnson mit dem Lustspiel „Die Neuvermählten“ (1865) zum Gegenwartstück über. „Ein Fallissement“ (1874) war das erste moderne Schauspiel in Norwegen. Ibsen folgte mit seinen „Stützen der Gesellschaft“. Dies festzustellen, ist nicht unwichtig. Ibsen war zudem nicht nur vier Jahre älter als Björnson, er war auch sechs Jahre früher als Dramatiker aufgetreten. Der Unterschied zwischen beiden machte sich fernerhin immer stärker geltend. Björnson war in seiner ganzen Haltung immer groß und frei, ein Kämpfer im Streit für nationale und ethische Ideale, Ibsen dagegen kam nie recht aus einer gewissen Gedrücktheit heraus: Björnson hatte als Knabe und Jüngling die starke Luft der Fjorde und Berge geatmet, Ibsen in einer Apothekerkammer Pillen gedreht. Björnson gibt Ausblicke über die Welt, Ibsen erweckt „Stimmungen“, die oft nicht viel mehr als nervöse Reizzustände sind. Das erklärt, warum eine Zeit der Neurasthenie und Hysterie, der krankhaft oder modisch überhitzten Triebe die Größe Björnsons nicht voll zu erkennen vermag. Immerhin gilt er im Norden sehr vielen als der mächtigere Genius, wie er jedenfalls der Bahnbrecher ist. Björnsons Sor-

derung, in dem Schauspiel „Ein Handschuh“ (1883), der Mann solle ebenso „keusch“ in die Ehe treten, wie er es von seiner Braut verlangt, eine Forderung, die in der nordischen Psyche begründet ist¹⁾, erschien lächerlich; seine Dilogie „Über die Kraft“ (1883 und 1895) erschütterte wohl durch die Gewalt ihrer symbolhaften Handlungen, mochte aber kaum tieferes Verstehen finden. „Laboremus“ (1901) mit seiner Forderung inneren Adeltums erregte fast nur Befremden. Bedeutsam ist namentlich noch die typische Tragödie des Volksbeglückers „Der König“ (1877), wertvoll die Tragödie des Politikers „Paul Lange und Thora Parsberg“ (1898). Björnsons letztes Stück war, recht nach seiner Art, das sonnige Lustspiel „Wann der junge Wein blüht“ (1910).

Anders als hier pflegt man sonst Björnson weit hinter Ibsen zurücktreten zu lassen. Ibsen gilt vor allem auch als der norwegischere, als der eigentliche Ausdruck norwegischen Wesens. Aber Ibsen war von Mutterseite Deutscher und von Vatersseite zum Teil schottischer Herkunft. Streilich für mehrere norwegische Städte (zumal für Bergen) ist gerade diese Mischung charakteristisch. Man kann sagen, Björnson stelle das nationale Norwegen, Ibsen das internationale dar; jenes ist rein nordisch, dieses hat auch manche nichtnordische Elemente aufgenommen²⁾. Dies erklärt auch, warum Ibsen so ungleich breiteren Einfluß gewann. Wohl erregte seine Art zunächst grimmigen Widerspruch, sie hatte aber zugleich den Anreiz des Derrufenen. Weit mehr als die Hälfte der Gestalten Ibsens, von den wenig selbständigen ersten Dramen abgesehen, sind sichtbar und oft nur allzu sichtbar

¹⁾ Caesar schreibt über die Germanen: „Vor dem zwanzigsten Jahr von einem Weibe gewußt zu haben, zählen sie unter die schimpflichsten Dinge.“ Ähnliches berichtet späterhin Tacitus.

²⁾ Henri Ibsen (geb. 1828 in Sken, gest. 1906) war selbst wohl blauäugig und von lichter Gesichtsfarbe, aber klein und dunkelhaarig. Björnson schildert ihn als Studenten direkt als „schwarzbärtig“; eine andere Nachricht nennt ihn „dunkelblond“. Ibsen stellt sich damit zu Michelangelo und Beethoven im Gegensatz zu Leonardo da Vinci und Johann Sebastian Bach.

mit einer Krankheit gezeichnet. Dazu kam dann die leicht erkenn- und merkbare Manier, die später nur immer mehr erstarrte. Die Tatsache, daß geistvolle Menschen scheinbar banalen Worten einen tieferen Unterfönn geben, daß wirklich alltägliche Worte durch folgende Ereignisse bei der Rückschau einen solchen Sinn erhalten, wurde von ihm, der sie übrigens nicht erst entdeckt hatte, bis ins Unendliche wiederholt. So wurde zuletzt alles in seinen Dramen Symbol; es war nur nicht sicher, wofür. In der Technik hielt er sich zumeist an die mit der „Nordischen Heerfahrt“ erprobte Knappheit. Wie seine nächsten Lehrmeister, die neueren Franzosen, ließ er seine Charaktere sich weniger entwickeln als nur entfalten; die eigentliche Handlung verlegte er gewöhnlich vor das Stück. Das nähert ihn den griechischen Tragikern, die ja die mittelbaren Lehrmeister der Franzosen gewesen waren. Er schrieb in der Epoche seiner Reise, nach den „Stützen der Gesellschaft“, mit großer Sorgfalt und schuf darum nur wenige Werke: „Ein Puppenheim“, im Deutschen als „Nora“ bekannt, „Gespenster“, „Ein Volksfeind“, „Die Wildente“, „Rosmersholm“, „Die Frau vom Meer“, „Hedda Gabler“, „Baumeister Solneß“, „Klein Eyolf“, „John Gabriel Borkmann“ und den Epilog „Wann wir Toten erwachen“. Es ist kein belangloses darunter. Sie legen den literarischen Begriff „Ibsen“ fest. Aber davor liegen doch neben den „Kronpräsidenten“ noch zwei machtvoll bedeutsame Schöpfungen, der Saustische „Peer Gynt“ (1867) und die Tragödie „Kaiser und Galiläer“ (1873), worin Julians des Abtrünnigen Kampf gegen das Christentum zu dem allerdings naheliegenden Symbol des Kampfes zweier ewigen Weltmächte gemacht ist.

Björnson und Ibsen, denen das norwegische Drama seine Weltbedeutung verdankt, hielten durch ihre überragenden Erscheinungen naturgemäß gerade die ihnen am nächsten kommenden Begabungen von ihrem Hauptgebiete zurück. So sieht man Alexander Kielland, Jonas Lie und Magdalene Thoresen

sich in der Hauptsache auf die Erzählkunst beschränken. Die Dramen der Magdalene Thoresen wurden bereits genannt (S. 111); Kielland (1849—1906) schrieb in den 1880er Jahren kräftig geführte Lustspiele („Der Professor“, „Auf dem Heimweg“) und dramatisierte, gemeinsam mit Edvard Brandes, seinen Roman „Garman und Worfe“; Jonas Lie (1833—1908) war als Dramatiker („Faustina Strozzi“, 1875; „Lindelin“, 1897) ziemlich mittelmäßig. Man kann sogar eine gewisse Stagnation des Dramenschaffens beobachten, bis 1888 in Gunnar Heiberg (geb. 1857) wieder ein tiefer originelles Talent auftritt. Heiberg wandte sich in seinem „König Midas“, der die Wende bedeutet, gerade gegen Björnson und Ibsen, indem er ihren Wahrheitfanatismus zu seiner tragischen Konsequenz führte. Die Moral war freilich nicht sonderlich neu: manches bleibt besser unaufgedeckt. Heiberg ist die mildere Parallele August Strindbergs; der Einfluß Niesches macht sich auch bei ihm geltend. „Der Balkon“ (1894) rief starken Widerspruch hervor. Heiberg schlug darauf zur Parodie um („Das große Los“, „Der Volksrat“, „Harald Svans Mutter“, „Nächstenliebe“), kehrte aber mit den „Tragödien der Liebe“ (1904) zu seiner früheren Richtung zurück.

Das Gegenwartstück hatte das Kostümstück nahezu völlig verdrängt, aber eine Wandlung ist doch zu bemerken: man bevorzugt das Alltägliche im Gegensatz zum Ungewöhnlichen, das Ibsen und Björnson, aber auch noch Gunnar Heiberg wählten. In diesem Sinne schrieb Theodor Madsen (geb. 1858) seine „Marionetten“, Anders Stiltoff (geb. 1866) sein Ehedrama „Anwalt Hellmanns“, Nils Collett Vogt (geb. 1864) seinen Einakter „Menschen“ (1904), Jacob B. Bull (geb. 1853) seine den Realismus bekämpfenden Stücke, Björn Björnson (geb. 1859) Björnstjernes Sohn, sein Schauspiel „Johanna“. Einflüsse Strindbergs und des deutschen Naturalismus spielen da bereits mit hinein. Um 1900 erfolgte dann eine Wiederaufnahme der symbol-

haften Art, sei es für oder gegen die von Björnson und Ibsen vertretenen Ideen: da entstanden „Alfred Striman und seine Frau“ (1900) von Mons Lie (geb. 1864), Jonas Lies Sohn, „Aino“ (1901) und das „Interieur“ „Undine“ (1904) von Alvide Prydz (geb. 1848), „Theodora“ (1902) von Johan Bojer (geb. 1872). Das ganz absichtenlose Drama wurde nur von wenigen gepflegt, etwa von Wilhelm Krag (geb. 1871) mit Stücken wie „Die guten Alten“ (1895), „Der letzte Tag“, „Das Leben ein Spiel“, von Thomas Krag, Wilhelms älterem Bruder (1868—1913; „Gatten und Strohwitwer“, 1903), von Peter Egge (geb. 1869) mit seinen Lustspielen, von Niels Kjaer (geb. 1870) mit dem „Capriccio“ „Ein Abrechnungstag“. Kostümfüße schrieben Mons Lie („Lombardo und Agrippina, 1899; „Don Juans Tod“, 1900), Kristofer Janson (geb. 1841; „Asgeir der Königssohn“, 1902) und in Maal Vette Dislie (geb. 1858; „Ohne Führer“, 1889) und Ivar Mortenson (geb. 1857; „Der Wolf im Heiligtum“, 1901).

Sonderstellungen nehmen Arne Garborg (geb. 1851) und Knut Hamsun (geb. 1860) ein. Arne Garborg ist der eigentliche Begründer der Literatur in der Volkssprache („Maal“). Er schrieb in diesem etwas künstlich zurechtgemachten, aber von ihm glänzend beherrschten Idiom auch seine Dramen; allerdings gingen schriftnormwegische Ausgaben nebenher. In den „Unverföhnlichen“ (1888) wandte er sich gegen die Kleingeistigkeit gewisser Kreise seines Landes mit scharfer Polemik, im „Lehrer“ (1896) behandelte er ein ähnliches Problem wie Ibsen in seinem Versdrama „Brand“ (1866): den Kampf eines hochgesinnten Mannes für seine Ideale in einer erbärmlichen Zeit. Knut Hamsun gab als Dramatiker sein Bestes in der Trilogie „An des Reiches Pforten“, „Das Spiel des Lebens“ und „Abendrot“ (1895—1897). Obwohl ein offener Feind der Theatermacher, erzielte er mit diesen Stücken, besonders mit dem ersten, auch auf der Bühne tiefe Wirkungen. Wie in seinen ersten Romanen

schöpfte er hier aus persönlichem Erleben. Als er in „Tamara“ ein erotisches Kostüm wählte, versagte er. „Munken Dendt“ (1902), in Versen geschrieben, erneuerte das Peer-Gynt-Motiv des verkommenen Genies. Vers und Reim verleiteten wie Ibsen auch ihn zu größerer Breite, als dem Stoffe dienlich war, und auch er kam über mehr oder minder gelungene Szenenbilder ohne rechte innere Steigerung nicht hinaus. Als bloßer Versuch aber hat das Werk seine Bedeutung.

Trotz so außerordentlichen Begabungen wie Björnson und Ibsen, die es der Welt schenkte, macht das norwegische Drama als Gesamtheit den Eindruck, immer nur als fremdländische Gattung gepflegt zu werden, wie ja Holberg überhaupt nicht für sein Land, sondern für Dänemark geschaffen hatte. Noch stärker ist dieser Eindruck beim schwedischen Drama. Auch ihm fehlt es nicht an vereinzelten Begabungen, und wenigstens Strindberg hat Ruf und Bedeutung über Schweden hinaus erlangt, aber einen lebendigen, in sich selbst sich entwickelnden Organismus bildet es nicht eigentlich. Man sieht zu Anfang des neuen Jahrhunderts einen Karl Lindgren (1770—1815) mit empfindsamen Stücken in der Art Kobergues dem Publikum dienen, andere wie Per Henrik Ling (1776—1839), den schwedischen Turnvater, Erik Johan Stagnelius (1793—1823), Karl August Nicander (1799—1839) und Bernhard von Bestow (1796—1868) nationale und antike Stoffe im Anschluß an die deutschen Klassiker behandeln. Ohne Vorzüge und persönliche Sonderart sind ihre Werke nicht. Ling vereinte Kraft und Zartheit und bestimmte vielleicht am meisten das Bild altnordischer Vorzeit, wie es aus Tegnérs „Grithjofs saga“ allgemein bekannt wurde. Stagnelius rang, in Krankheit zurückgezogen lebend, nach einer tieferen Schönheit; er schrieb neben altnordischen Dramen („Disbur“, „Sigurd Ring“) auch solche aus der Antike („Die Mänaden“, eine Behandlung der Orpheus-

Legende) und aus dem frühen Christentum („Die Märtyrer“). Bekannt wurden diese Arbeiten erst aus seinem Nachlaß. Nicander, ein Dichter von großer Formreinheit, schilderte das Eindringen des Christentums in die nordische Welt („Das Runenschwert“, 1820). Bernhard von Beskow war der engere Nachfolger Schillers, aber ein mehr epigonisches Talent. Seine wichtigsten Dramen sind „Torfel Knutsson“ und „Erich XIV.“.

Auch noch in den 1820er Jahren entstanden die meisten Dramen Karl Jonas Love Almquists (1793—1866), aber in der Vereinigung einer weit größeren Zahl von Einflüssen erschienen sie, wenigstens stellenweise, die Vorwegnahme viel späterer Richtungen. Wesenhafter Dramatiker war Almquist nicht. Die dramatische Form war ihm nicht mehr als Stil. Aufgeführt wurden seine Stücke nicht. Als Gesamtheit sind sie interessant, jedes einzelne ist verfehlt. In dem Streben nach Lokalkolorit trifft Almquist mit Mérimée zusammen. So erweckt „Ramido Marinesco“ — Don Juans Sohn muß in allen Frauen, die er liebt, Töchter seines Vaters erkennen — in der Tat die Vorstellung eines romantischen Spaniens, die „Schwammgrotte auf Ipsara“ in ihren Trimetern die eines späten Hellenentums, die Dilogie „Isidorus von Cadmor“ und „Marjam“ die der frühchristlichen Zeit. Die beiden letzten Dramen dienen daneben allerdings auch einer Tendenz: das Christentum soll im Sinne der Rationalisten als zeitlich bedingte Erscheinung dargestellt werden. Das war für das damalige Schweden eine Kühnheit. Noch kühner erschienen „Amorina“ und „Signora Luna“. Das erste Stück, schon 1821 gedruckt, aber damals auf Veranlassung eines Almquist verwandten Bischofs eingestampft und erst 1839 erschienen, richtete sich gegen die menschliche Willensfreiheit und Verantwortlichkeit und gab in einer ihrer Hauptgestalten einen „Übermenschen“ fast Nietzsche'scher Konzeption. „Signora Luna“ wendete sich vor allem gegen die Ehe landläufiger Art.

Die Zeit zwischen dem Ausscheiden Almqvists aus der Literatur (1851) und Strindbergs Auftreten ist ausgefüllt durch die historischen Schauspiele des Shakespeare nachahmenden Johan Börjeson (1790—1866; „Erich XIV.“, 1846; „Sonnenuntergang“), die mehr epigonischen Kostüme der beiden Finländer Zachris Topelius (1818—1898; „Regina von Emmerik“) und Anders Theodor Lindh (1833—1904; „König Birger“, 1864; „Maria von Schottland“), die zahlreichen ernsten und heiteren Stücke von Frans Hedberg (1828—1908; „Die Hochzeit zu Ulfsåsa“, 1865), der etwas wie ein schwedischer Scribe war, und die Gegenwartstücke von August Blanche (1811—1868) und Johan Jolin (1818—1886). Blanche, auch Verfasser ernster Dramen („Der Arzt“, 1845), verdankte seine große Popularität vor allem seinen Lustspielen und Possen aus dem schwedischen Kleinbürgertum und dem Volk („Der Positivhasser“, 1843; „Das Sündelkind“, „Ziehende Komödianten“). Jolin vertrat bereits demokratische Ideen der 1848er Richtung. Die Folge brachte in Knut Michaelson (geb. 1841) einen Nachfolger des jüngeren Dumas und in der bedeutenderen Alfhib Agrell (geb. 1849) eine Schülerin Ibsens („Einsam“, „Gerettet“). Charlotte Leffler, erst Frau Edgren, dann Herzogin von Cajanello (1849 bis 1892), wie die Agrell eine Vorkämpferin des Realismus, schrieb ebenfalls einige Dramen: „Wahre Frauen“ (1883), eine bemerkenswert selbständige Behandlung der Frauenfrage, „Wie man Gutes tut“, ein soziales Stück, das Schauspiel „Der Kampf ums Glück“¹⁾ und das Märchenspiel „Wege der Wahrheit“.

Weit über Alfhib Agrell und Anne Charlotte Leffler ging August Strindberg (1849—1912) hinaus. Er hatte mit einem historischen Drama aus der Zeit der Reformation begonnen

¹⁾ Zusammen mit der berühmten Mathematikerin der Stockholmer Universität Sonja Kowalewskaja (1850—1891), einer geborenen Corwin-Krutowski aus einem alten russischen Adelsgeschlecht, das sich von König Matthias Corvinus herleitet, danach südslawisch-gottischer Herkunft wäre.

(„Meister Olof“, 1872) und schon darin sein Programm gegeben: Kampf gegen die Überlieferung. Er kam in seiner fast konvulsivisch zu nennenden Tätigkeit mehrfach dazu, sich selbst bereits als Vergangenheit zu betrachten. Ihm, der sich gelegentlich als Sinnenabkömmling fühlte und in der Tat in der nicht ganz nordischen Physiognomie eine gewisse Trübung des blonden Typus zeigt (vgl. Anm. S. 7), fehlte nur zu oft die Selbstverständlichkeit des reinen Künstlers. Er schuf aus der Antithese, sei es gegen andere, sei es gegen sich selbst. Initiator war er nicht, wohl aber ähnlich wie Almqvist in der Vereinigung der verschiedenen Einflüsse eine scharf genug umrissene Persönlichkeit. Im „Meister Olof“ kam er vom Epigonismus her, in den letzten 1880er Jahren nahm er den französischen Naturalismus auf und führte ihn nahe an seine Grenzen („Der Vater“, 1887; „Gräulein Julie“, 1888). Das Wiederaufleben der Stilkunst in den 1890er Jahren ließ ihn dann in hastendem Schaffen eine ganze Reihe historischer Dramen schreiben („Die Foltunger“, „Gustav Wasa“, „Erik XIV.“, „Gustav Adolf II.“, „Christine“, „Karl XII.“, „Gustav III.“, „Die wittenbergische Nachtigall“), und Maeterlinck und der Symbolismus inspirierten ihn zu mystischen Spielen („Ostern“, „Nach Damaskus“) und Märchen („Die Kronbraut“, „Prinzeß Schwanenweiß“). In Deutschland ist nur der Naturalist Strindberg bekannt geworden.

Das übrige schwedische Drama beschränkt sich auf wenige Namen. Das Kostümstück tritt stark zurück. Man nennt etwa „Bei Breitenfeld“ von Karl Alfred Melin (geb. 1849), den „Grafen von Antwerpen“ von Per Hallström (geb. 1866) und das Märchenspiel „Der Riese Sinn“ (1909) von John Digforß. Das Gegenwartsdrama findet reichere Pflege. Man bemerkt Darstellungen besonderer Kreise: Thore Blanche schildert im „Spinnenetz“ (1906) die Börsianer- und Spekulantenwelt, Tor Hedberg (geb. 1862) in der „Tragödie eines Hauses“ (1906) die Kaufmannswelt, Hjalmar Bergström in „Lynggård u. Co.“

(1905) den Kampf der Arbeiterschaft mit dem Großkapital. Henning von Møllsted (geb. 1875) gab satirische Bilder aus der Gesellschaft („Stärker als das Leben“, „Dünungen“, beide 1902), Tor Hedberg in „Michael“ (1908), Per Hallström im „Erotikon“ (1910), Hjalmar Söderberg (geb. 1869) in „Gertrud“ (1906) psychologische Dramen. Die Beziehungen zum modernen französischen Theater sind offenkundig.

Das slawische Drama.

Schon bei den skandinavischen Völkern fehlt der engere organische Zusammenhang des Theaters mit der Gesamtkultur, was ja nicht ausschloß, daß einzelne Dichter Werke von weitester Bedeutung schufen. Ähnlich liegen die Verhältnisse bei den slawischen Völkern. Ihr ungeheures Sprachgebiet hat nur drei Zentren für die Bühnenkunst: Petersburg, Moskau, Warschau. Die Skandinavier mit ihrer so viel geringeren Volkszahl haben ihrer ebenfalls drei: Kopenhagen, Christiania und Stockholm, und daneben war einige Zeit auch noch Bergen ein solches Zentrum. Anderes kommt hinzu: die Zensur unterdrückte zu Zeiten jede freiere Lebensäußerung, und das polnische Theater leidet überhaupt unter der politischen Abhängigkeit der Nation von Rußland. Trotzdem konnte das slawische Theater, wenigstens das russische, während des letzten Vierteljahrhunderts auch bereits über sein Sprachgebiet hinaus Einfluß ausüben.

Das erste selbständige russische Drama schrieb Alexander Sumarokow im Jahr 1750, natürlich im damals üblichen pseudo-klassischen Stil der Franzosen. Erst Kaiserin Elisabeth und dann Kaiserin Katharina II., die selbst bürgerliche Lustspiele in Prosa verfaßte, förderten das Theater nach Kräften. Denis Fonwijn (von Wiesen) und Michael Cheraflow wurden darauf die ge-

priesensten Dramatiker, jener als Lustspiel-, dieser als Tragödiendichter. Tšeraskow, ein Adliger walachischer, aber wohl mittelbar norditalienischer Herkunft — Tšerasco ist eine Stadt in Piemont —, der die Jahrhundertwende überlebte (er starb 1807), hielt sich ebenfalls noch ganz im Geiſe der Franzosen. Sein Nachfolger wurde Wladislaw Oſerow (1770—1830), der wie üblich neben nationalen Stoffen („Jaropolk und Oleg“, 1798; „Dmitrij Donſkoj“, 1807) auch antike („Oedipus“, „Polyxena“, „Medea“) behandelte, aber in einem oſſianiſchen „Singal“ (1805) auch ſchon einen romantiſchen wählte. Gleichzeitig dichteten ein Jakob Krukowſkij und ein Waſilij ſhutowſkij wenig bedeutende Stücke derſelben Art.

Die Romantik gab dem hohen Drama auch in Rußland eine weſentlich neue Richtung, bezeichnend aber für den ſtark realiſtiſchen Sinn der Ruſſen führte ſie hier nicht zu unbeſtimmt phantaſtiſchen Spielen — man denke an Tieds „Kaiſer Ottavian“ — ſondern nur zu ſtrengerer Geſchichtlichkeit. Allerdings iſt nur „Boris Godunow“ (1831) von Puſchkin¹⁾ eine wirklich bedeutende Dichtung. ſhateſpeare war das offenkundige Vorbild, verleitete aber nicht zur Manier. Das Drama iſt bis auf ein paar Szenen in Jamben geſchrieben, die ſomit auch für das ruſſiſche Versdrama endgültig durchgeſetzt wurden; vorher hatte man ſich zumeiſt des Alexandriners bedient²⁾. Außerdem ſchrieb

¹⁾ Alexander Graf Puſchkin, 1799—1837.

²⁾ Die Ruſſen ſchließen ſich in der Skanſion den Deutſchen an, ebenſo die Tſchechen; die Polen bevorzugen die freie Rhythmit der romanischen Metrik. Ein Beiſpiel aus „Boris Godunow“:

Vot' i fontán'; oná sjudá prilet'.
Ja, kázetsja, roždén' ne bojazlívym';
Pered' sobój vblizi vidál' ja smert';
Pred' smértiju dušá ne sodragálas'.

Da iſt der Springbrunn; hierher will ſie kommen;
Als Memme nicht, dünkt mich, ward ich geboren;
Dor mir ganz nahe ſchon ſah ich den Tod,
Und nicht gebebt vorm Tod hat meine Seele.

Puschkin mehrere Einakter: „Der geizige Ritter“, „Mozart und Salleri“, „Der steinerne Gast“, die unvollendete „Russalka“. Die Höhe Puschkins erreichte erst Alexej Tolstoj wieder. In der Zwischenzeit hatten Nikolaj Polewoj (1796—1846) und Nestor Kukulnit (1809—1868), der russische Raupach, die größten Erfolge im Kostümstück, das mittlerweile von einer gemäßigten Romantik zum Epigonismus überging. Polewojs „Neuer Hamlet“ und „Ugolino“, Kukulnits „Torquato Tasso“ (1833) und „Fürst Cholmskij“ können hervorgehoben werden. Sonst schrieben Kostümstücke vor allem noch Alexej Chomjakow (1804 bis 1860; „Jermat“, 1832; „Der falsche Demetrius“, 1833), Leo Mey (1822—1862; „Die Zarenbraut“, 1849; „Die Pfotwiterin“, 1860), der Sohn eines Deutschen und einer Russin, und der als Gegenwartshilderer ungleich bedeutendere Alexej Ostrowskij (1823—1886). Ostrowskij, der seine historischen Dramen („Der falsche Demetrius und „Wassilij Schuiskij“, „Wassilissa Melentjewa“, „Kosma Minin“) erst um 1860 schrieb, trachtete bereits wieder nach strengem Stil und größerer Zeittreue. Er kannte Shakespeare und hatte auch Puschkins „Boris Godunow“ vor Augen, reichte aber mit seiner Begabung für die hohe Tragödie nicht aus. Apollon Majkow (1821—1897) suchte in seinen beiden lyrischen Dramen „Drei Tode“ und „Zwei Welten“, die 1841 begonnen, aber erst 1872 vollendet wurden, Bilder des Kampfes zwischen Christentum und Heidentum aus der Zeit Kaiser Neros zu geben. Aber seiner parnassianischen Kunst fehlte die Blutwärme.

Die Vollendung der Richtung gab, wie bemerkt, Graf Alexej Tolstoj (1817—1865), der als Knabe Goethes Wohlgefallen erregt hatte¹⁾, und zwar mit seiner großzügigen Trilogie „Der Tod Iwans des Gestrengen“, „Zar Sjodor Iwanowitsch“ und „Zar Boris“ (1866—1870). Es mag diesen Dramen nament-

¹⁾ Er war auch später eine ungemein vornehme Erscheinung von wohl ungetrübtem nordischen Typus.

lich die Länge der Monologe mit Recht zum Vorwurf gemacht werden, sonst aber sind sie wahrhaft szenisch erfunden und haben darum dem Wechsel des Geschmacks standzuhalten vermocht und selbst im Ausland — bei den um 1900 aufgetretenen Gastspielen russischer Truppen — machtvoll gewirkt. Ethnographisch sonderartig sind sie freilich nicht, vielmehr Schöpfungen eines im tiefsten mitteleuropäischen Geistes, nur daß sie das Russentum aus genauerer Kenntnis schildern als etwa Schiller und Hebbel. Ein viertes Trauerspiel aus der heimatischen Geschichte, „Der Statthalter“, blieb unvollendet.

Alexej Tolstoj bedeutet wie den Höhepunkt des russischen Geschichtsdramas auch seinen vorläufigen Abschluß. Schon lange hatte sich das Gegenwartsdrama ebenbürtig neben das Kostümsstück gestellt. Es hatte in Katharina II. und Sonwisin bereits um 1800 etwas wie eine nationale Tradition; 1807 veröffentlichte der bekannte Fabeldichter Iwan Krylow (1769—1844) zwei Lustspiele („Der Modeladen“, „Eine Lektion für Töchter“), der Kurirkide Fürst Alexej Schachowstoj (1717—1846), Intendant des Petersburger Hoftheaters, und Michael Sagoffin (1789 bis 1852) folgten mit Stücken ebenso bescheidener Art. Höhere Absichten hatte Nikolaj Chmielnidij (1789—1846), der Übersetzer mehrerer Komödien von Molière und Regnard, und jedenfalls verdankt ihm die russische Bühne viel, wenn auch keine seiner eigenen Arbeiten („Das Zarenwort“, „Der Schwächer“, „Der Unentschiedene“) sich länger behaupten konnte. Unter dessen aber war schon ein echt russisches und vortreffliches Lustspiel entstanden, Alexej Gribojedows „Gore ot' umá“ („Das Unglück, Verstand zu haben“). Gribojedow (geb. 1793 in Moskau, 1829 in Teheran ermordet) scheint für den Stil seiner Dichtung die stärkste Anregung von Goethes „Faust“ erhalten zu haben, woraus er das „Vorspiel auf dem Theater“ ins Russische übersetzte; die treffenden Repliken, selbst das Versmaß, das längere und kürzere Zeilen miteinander wechseln

läßt, mochten ihm vorbildlich gewesen sein. Das Werk wurde 1822 vollendet und im nächsten Jahr in Handschriften verbreitet; Druck und gar Aufführung ließ die Zensur nicht zu, und erst ein kaiserliches Machtwort brachte es neun Jahre später in die Öffentlichkeit. Es war eine Satire auf die Gesellschaft und die Beamtenwelt, die erste dramatische, die wirklich traf. Viele Stellen daraus wurden zu geflügelten Worten.

Eine neue Epoche für das russische Gegenwartsdrama beginnt mit dem „Revisor“ des Kleinrussen Nikolaj Gogol (1808—1852). Hier war von dem Gelegenheitwitz nahezu völlig abgesehen. Die Personen erschienen allerdings leicht karikiert, aber nicht verzerrt, die Sprache war die Prosa des Umgangs. Man ermißt die ganze Bedeutung dieses Werkes nur, wenn man berücksichtigt, wie gefährlich es in dem damaligen Rußland war, nur die geringsten Zweifel an der Integrität der Staatsorgane zu äußern. Für Frankreich oder Deutschland war es vielleicht nicht viel mehr als eine, wenn auch künstlerisch wertvolle, so doch harmlose Posse. Auch der „Revisor“ durfte erst auf ein kaiserliches Machtwort hin aufgeführt werden (1836). Ein paar Kleinigkeiten („Der Spieler“, „Das Latienzimmer“, „Der Morgen eines Affäristen“ u. a.) waren vorausgegangen, der Einakter „Beim Verlassen des Theaters nach einer neuen Komödie“, von der Aufführung des „Revisors“ veranlaßt und eine Zeichnung der verschiedenen Typen der Zuhörer, folgte.

Vom „Revisor“ an ist das russische Gegenwartstück bemerkenswert unabhängig von ausländischen Mustern, was allerdings die grundsätzliche Verschiedenheit der geschilderten Verhältnisse schon rein äußerlich mit bedingt. Von den bloß der Unterhaltung dienenden Stücken des Grafen Wladimir Sologub (1814—1882) und später Dmitrij Awerkiw (geb. 1836), Diktor Alexandrows¹⁾ und anderer kann abgesehen werden. Auch Alexej Palm (1823—1885) steht mit dem beliebten Lustspiel

¹⁾ Eigentlich Diktor Krylow, gest. 1906.

„Der alte Herr“ nur an der Grenze der Literatur. Das Verdienst, ein modernes russisches Schauspiel geschaffen zu haben, hat der schon erwähnte Alexej Ostrowskij, der seit 1847 für das Theater schrieb und 1850 mit der Komödie „Der Bankrotteur, oder Paß schlägt sich, Paß verträgt sich“ — der Nebentitel ist frei übersetzt — seinen ersten großen Erfolg hatte. Es mag erwähnt sein, daß Iwan Turgenjew (1818—1883) schon zwischen 1848 und 1850 mehrere Stücke moderner Gesellschaftsatire („Die Provinzialin“) geschrieben hatte, aber das waren als Bühnenwerke Fehlgriffe. So begründet in der Tat erst Ostrowskij die bezeichnete Gattung. Am stärksten wirkte das „Gewitter“ (1859), ein Bild aus der Provinz mit ihren barbarischen Ehesitten. Es folgten „Die arme Braut“, „Armut ist keine Schande“, „Eine einträgliche Stelle“, „Die Pflgetochter“. Nach dem Intermezzo seiner historischen Dramen kehrte Ostrowskij zum Gesellschaftstück zurück. Mittlerweile hatten die Reformen Alexanders II. neue Verhältnisse geschaffen, und diese nahm er jetzt zum Gegenstand. Neben ihm pflegten das bürgerliche Drama vor allem sein gelegentlicher Mitarbeiter Nikolaj Solowjew, Alexej Suchowo-Kobylin, der als Erzähler bekanntere Peter Boborykin und als bedeutendster der von Alexej Potjechin (geb. 1829), der allerdings durch die Ungunst der Zeit mit seinen Stücken erst viel später auf die Bühne kam, als sie ihre Unmittelbarkeit bereits verloren hatten. Aber in ihren besten („Die Schlinge des Schicksals“, „Unrecht Gut gedeiht nicht“, „Ein abgetrenntes Glied“) war er ein trefflicher Zeichner der russischen Kaufmanns- und Kleinadelwelt der 1850er und 1860er Jahre.

Mehrere Stücke Ostrowskij's sind schon Tendenzdramen im Sinne Augiers und des jüngeren Dumas, nur daß, den Verhältnissen gemäß, die Tendenz mehr versteckt ist. Ein Volksbeglückerstück konnte in jener Zeit nicht ausbleiben. Konstantin Afkafow (1817—1860) gab es in seinem „Fürsten Lupowidij“ (1857): Der Fürst kehrt aus Paris auf seine Güter zurück und

wird mit schönen Worten, einem zarten Gemüt und einer vollen Briefftasche tatsächlich der Beglückter seiner Muskhits. Der altadlige Alexej Pissemstij (1820—1881) ging von der Idylle, die ein aufmunterndes Beispiel geben sollte, zum düsteren Ernst über: sein „Grausames Schicksal“ sollte zeigen, wie die gesellschaftliche Scheidung der Stände die Ursache sei, daß der Muskhit, der natürlich beste aller Menschen, bis zu einer Mordtat gebracht werde. Das Stück — Pissemstij schrieb daneben auch Lustspiele üblicher Art — war nicht viel mehr als ein Melodram, aber doch ein Vorklang der Bauerntragödie „Die Macht der Finsternis“ (1886) von Leo Tolstoj (1828—1910). Tolstoj war dem Beispiel des Fürsten Lupowidij gefolgt und war noch weiter gegangen. Ob er freilich durch seine bekannte Maskerade wirklich das Volk näher kennen lernte, fragt sich, da er ja immer der Herr Graf blieb; seine starke Dichterkraft hätte ihrer jedenfalls nicht bedurft. „Die Macht der Finsternis“ wurde wegen der Eindringlichkeit der Charakterzeichnung, der Gewalt der Handlung in Paris und in Berlin eines der Kampfstücke des Naturalismus. Ein Lustspiel „Die Früchte der Bildung“ (1889) war mit seiner Polemik gegen die bürgerliche Kultur ziemlich schwach, zum Teil fast läppisch. Erst in seinen letzten Jahren arbeitete Tolstoj wieder an Dramen. „Der lebende Leichnam“ (1911) behandelte das Enoch Arden-Motiv; eigenstes Erleben stellte sein letztes, unvollendetes Stück dar, „Und das Licht leuchtet in der Finsternis“: den Kampf mit seiner Familie, die unbegreiflicherweise nicht zulassen wollte, daß er all sein Gut und Geld den Muskhits gebe und sie selbst darben lasse. Wie fern immer den Anschauungen und Empfindungen der Allgemeinheit, hat das Werk doch Größe, wenn auch nur die des Traums eines Riesen.

Tolstoj war, zunächst mit seinen epischen Werken, ein Vorbereiter des Naturalismus; das neuere russische Gegenwartsdrama der 1890er Jahre ging schon vom Naturalismus selbst

aus. Die Tendenz trat jetzt, da ja das Leben ganz objektiv ab-
geschildert werden sollte, stark zurück; das Milieu war alles oder
doch die Hauptsache. Wie der gleichzeitigen Erzählfkunst galten
auch dem Drama als spezifisch russisch vor allem Trunksucht,
Sexualneurose und philosophastische Melancholie; gern wurde
der Mensch der tiefsten sozialen Stufe oder auch der bis dahin
herabgesunkene in seiner inneren Unschuld, Güte, Großherzigkeit
glorifiziert. So kam man allerdings zum alten Melodram
zurück; die „moderne“ Aufmachung täuschte darüber, und das
nicht nur die Russen selbst, sondern auch das Ausland, wo eine
geschäftige Kellame diese Stücke als etwas ganz Neues, wo-
möglich als den Gipfel ihrer Kunst ausposaunte. Das Haupt-
stück war Maxim Gorkijs¹⁾ „Nachtasyl“ (1902), eine Szenen-
folge ohne jeden dramatischen Aufbau, aber mit grellen Effekten
in seiner banalen Theatralität. Gorkijs übrige Dramen („Die
Kleinbürger“, 1901; „Die Sonderlinge“) versagten. Ein un-
gleich tieferes Talent war wie als Erzähler so auch als Dra-
matiker der früh verstorbene Anton Tschechow (1860 bis
1904). Tschechow, der vom Studium der Medizin herkam,
gab in seinen Dramen („Onkel Wanja“ „Die Möwe“, „Drei
Schwestern“, „Im Kirschgarten“) anders als in seinen kurzen
Erzählungen, die nach Kürze und Schärfe strebten, schwer-
mütige Stimmungsbilder ohne rechte Handlung und doch von
einer gewissen Symbolhaftigkeit.

Unter dem neuen Dramatikergeschlecht, das neben Tschechow
aufwuchs und vorzugweise auf seinen Dramen fuhte, machten
sich die Einflüsse des Auslandes wieder stärker geltend. Ibsen
wurde für eine Zeit der Modedichter, den man vielfach nach-
ahmte. Dann lernte man Maeterlinck kennen und ahmte auch
ihn nach. Dazu kam das Wiederaufleben des Tendenzdramas
und weiterhin des rein dichterischen Dramas. Das Gegenwart-

¹⁾ Eigentlich Alexej Djeschlow, geb. 1869.

stück nimmt weitaus den breitesten Raum ein. Vielleicht am meisten an Tschchow schloß sich S. Naidenow mit seinen tendenzlosen Bildern aus dem Bürger- und Proletariertum („Wanuschins Kinder“, 1901; „Der reiche Mann“, „Die Mieter“, „Awdotjas Leben“); Osiq Dymow gab in „Nju“ (1909) ein ungeheures feines erotisches Drama, handlungarm und inhaltreich wie Tschewows Stücke. Alexej Seodorow folgte schon mehr der Art Maeterlinds in den „Alltagsdramen“ („Sturmwind“, 1900; „Das alte Haus“). Leonid Andrejew (geb. 1871) dagegen, der nach den großen Erfolgen seiner Erzählungen zum Drama überging und in rascher Folge gleich mehrere in einem Jahre erscheinen ließ, verquidete den Realismus der Darstellung mit dem Streben nach Symbolwirkung („Zu den Sternen“, 1906; „Sawa“, „Das Menschenleben“, „Sinsternis“, „Anathema“). Keine Tendenzdramen gaben Eugen Tschirikow und Semjon Juschewitsch, beide mit Vorliebe aus dem russischen Judentum. So waren Tschirikows „Juden“ (1904) von dem Kischenewer Pogrom veranlaßt, so wandte sich Juschewitsch im „König“ (1908) gegen das jüdische Großkapital, das Juden wie Christen ausbeute. Daneben wurde natürlich auch noch das Gegenwartstück der älteren Richtung Ostrowskis gepflegt, vor allem von Hippolyt Schpashinskij („Die Frau Majorin“, „Herzeleid“), von Wladimir Nemirowitsch-Dantschenko („Der Wert des Lebens“, 1896) und dem georgischen Fürsten Alexej Sumbatow („Ein Gentleman“, 1897).

Die eigentliche Moderne, der Kreis der *l'art pour l'art*-Dichter, weist nur wenige Dramen auf. Dmitrij Mereschkowski (geb. 1865) schrieb die Tragödie „Kaiser Paul“ (1908), Konstantin Balmont (geb. 1867) das von Gerhart Hauptmanns „Der Funken der Glode“ inspirierte Traumspiel „Drei Blüten“ (1906), Valer Brjussow (eigentlich von Brüssow, geb. 1873) das phantastische Drama aus der Endzeit „Die Erde“ (1905), Sjodor Sologub (geb. 1863) in Maeterlindscher Primitivität

die Märchen „Der Sieg des Todes“ (1907) und „Die nächtlichen Tänze“ (1909). Auch ein Versuch, das alte Mysteriendrama zu erneuern — ein Versuch, der ebenfalls ausländischen Vorbildern folgte — ist zu verzeichnen: „Die Einwirkung Satans auf einen Menschen und der Kampf des Lebens mit dem Tode“ (1908) von Alexej Remisow.

Wie das russische Drama hat auch das polnische seine Anfänge schon im 18. Jahrhundert: 1765 gründete König Stanislaus August in Warschau ein Nationaltheater. Aber die schweren Geschehnisse, die Volk und Land erlitten, hemmten naturgemäß die gedeihliche Entwicklung. So denken die polnischen Dramatiker noch lange sehr oft überhaupt an keine Aufführung ihrer Werke oder schreiben sie für die Privatbühne irgend eines Magnatenhauses, wie Franciszek Kniaźnin (1750—1807), der Verfasser der volkstümlichen „Zigeuner“, für das der Czartoryskis. Einerseits pflegt man darum in Kniaźnins Nachfolge das melodramatische Volksstück — „Das Wunder, oder Kratauer und Góralen“ von Wojciech Bogusławski (1760—1829) mag als am meisten geschätzt verzeichnet werden —, andererseits dichtet man hohe Tragödien im jeweilig modernen Stil. Zunächst in dem pseudoklassischen der Franzosen. Wie in Rußland wählt man auch hier bald antike, bald nationale Stoffe. Zu dieser Richtung gehören eine „Judith, Königin von Polen“ (1806) und eine „Alkestis“ von Franciszek Karpiński (1741 bis 1825), die „Ludgarda“ von Ludwig Kropiński (1767—1844), die 1816 aufgeführte „Barbara Radziwiłł“ — ein noch oft behandelter Stoff — von Alojzy Feliński (1771—1820), das bekannteste dieser Stücke. Aber der erwähnte Bogusławski übersezte auch schon Dramen von Shakespeare. Es ist dies um so bemerkenswerter, als ja die Polen — man spricht zunächst nur vom Adel — fast ausschließlich französisch gebildet waren, vielfach französisch früher und besser sprechen lernten als polnisch.

Der deutsche Einfluß, der den englischen vermittelte, hatte allerdings um die Jahrhundertwende stark zugenommen.

Den Übergang zu den Romantikern bildet wie als Erzähler so auch als Dramatiker Julian Ursyn Niemcewicz (1757—1841), der schon 1790 ein Lustspiel, „Die Heimkehr des Landboten“, veröffentlicht hatte. Er schrieb die Tragödie „Kasimir der Große“ nicht mehr in Alexandrinern, sondern in der Prosa des goetheschen „Götz“. Wie Niemcewicz, von dem noch „Władysław bei Warna“, „Piaśt“, „Żygniew“, „Kiejstut“ und eine „Jadwiga“ zu nennen wären, alles Dramen mit stark patriotischer Färbung, neigte auch Franciszek Węzył (1785—1862), der Übersetzer des Schillerschen „Don Carlos“, der Verteidiger Shakespeares gegen Horaz als Gesetzgeber der Klassizisten, zu der neuen Richtung. Er schrieb die Tragödien „Głiński“, „Barbara Radziwiłł“, „Wanda“ und „Bolesław der Kühne“.

Die eigentliche Romantik hielt ihren Einzug in die polnische Literatur mit Adam Mickiewicz (1798—1855), unter dessen ersten richtunggebenden Veröffentlichungen auch eine Dichtung in dramatischer Form war, die „Ahnenfeier“ (1823). Als Drama kommt das Werk allerdings kaum in Betracht. Aber es hat das Verdienst, zum erstenmal in Polen der Herzensleidenschaft freien und vollen Ausdruck gegeben zu haben. Mickiewicz hatte die zwei durchaus zusammenhängenden Teile in romantischem Eigenwillen als Teil 2 und Teil 4 bezeichnet. Die Einrahmung der Handlung in einen Volksbrauch — die Sitte, den Ahnen am Allerseelentag Speise und Trank auf die Gräber zu bringen — war ebenfalls romantisch. Ebensowenig wie die „Ahnenfeier“ war die zweite große dramatische Dichtung dieser Epoche, die „Ungöttliche Komödie“ des Grafen Siegmund Krasjński¹⁾, für die Bühne gedacht. Vorbilder waren zweifellos „Faust“ und „Manfred“, aber Krasjński gab doch ganz Selbst-

¹⁾ Geb. 1812 in Paris, gest. 1859. Krasjńskis Mutter war eine Fürstin Radziwiłł.

ständiges. Auch ihm handelte es sich um persönlichstes Erleben, wie es jene beiden Dichtungen befeelte, aber er erhob sich darüber hinaus zu der großen allgemeinen Frage des Kampfes der Adligen mit den Gemeinen (anthropologisch ausgedrückt: der Hochrassigen mit den Niederrassigen). Goethe war erst im zweiten Teil seines „Faust“ zu politischen und sozialen Fragen gelangt, ohne übrigens den wesentlichen Punkt zu treffen. Dem Polen drängte jene Frage allerdings die damalige Lage seines Standes fast von selbst auf. In der Durchführung war er erstaunlich gerecht, um so erstaunlicher, als er erst einundzwanzig Jahre alt war, da er das Werk schrieb (es erschien 1833, ohne den Namen des Verfassers). Krasziński sah seinen eigenen Stand, dessen Bedeutung er durch Überlieferung und natürliches Empfinden sehr wohl kannte, von der Masse der Demokratie bedroht. Besitz- und machtgierige Führer, die das Volk durch ihre gespielte Begeisterung mitrissen, standen gegen den Adel auf, der aber war, der Pflichten seiner Bevorzugung vergessen, zersetzt von fremden Elementen (die ein baronisierte Jude verkörpert), in traurigem Verfall und ohne Macht, den Feind zu bezwingen. Die Lösung fand Krasziński utopistisch in dem Sieg des wahren Christentums. Die halb epische, halb dramatische Dichtung „Irydion“, die gleichzeitig entstanden war (gedruckt 1836), verlegte ähnliche Kämpfe in die Zeit des ersten Christentums. Anders als Mickiewicz und Krasziński, die für ihre Dichtungen nur willkürlich die dramatische Form gewählt hatten, war Julius Słowacki (1809—1849), der dritte große Romantiker Polens, eigentlicher Dramatiker. Daß er dabei nicht an eine wirkliche Bühne denken konnte, lag an den Zeitverhältnissen: er schrieb in der Verbannung. Aber er hatte, an Shakespeare und Victor Hugo geschult, ein echtes Dramatiker-talent. „Mindowe“ (1829), „Maria Stuart“ (1830) und „Mazepa“ (1847) waren historische Dramen in engerem Sinne; „Balladyna“ und „Lilla Weneda“, die dazwischen entstanden, gaben Bilder

aus einer ziemlich phantastischen Vorzeit¹⁾, „Kordyan“ (1834) und „Anhelli“, der erste und dritte Teil einer geplanten Trilogie — der zweite blieb ungeschrieben — rechneten, äußerlich von „Faust“, „Manfred“ und der „Ahnenfeier“ beeinflusst, mit der polnischen Gegenwart ab. Die lyrischen Dramen „Pater Martus“ (1841) und „Der Traum der silbernen Salomea“ treten in ihrer allzu romantischen Planlosigkeit hinter den anderen zurück.

Das romantische Drama war hiermit in Polen geschaffen. Miłkiewicz fand neben Słowacki („Kordyan“) einen Nachfolger in Stefan Garczyński (1805—1833), der ein unvollendet gebliebenes lyrisches Drama, „Wacławs Taten“, ganz im Geiste der „Ahnenfeier“ schrieb und damit des Freundes und Meisters hohen Beifall fand. Im allgemeinen aber folgte man der bühnennäheren Kunst Słowackis. Da sind die beiden reichsten und fruchtbarsten Begabungen Dominik Magnuszewski (1810 bis 1845) und Antoni Edward Odyniec (1804—1885). Magnuszewski dramatisierte in seiner Trilogie „Die polnische Frau in drei Jahrhunderten“ die Geschehnisse dreier berühmter Polinnen, und schrieb ferner noch die Tragödien „Władysław der Weiße“ und „Barbara, Witwe Gastolds“. Odyniec, der schon 1829 mit einem Gegenwartstück („Izora“) aufgetreten war, griff bereits wieder zu einem antiken Stoff — seine „Selicita“ (1849) spielte zur Zeit der ersten Christenverfolgungen —, behandelte aber sonst die üblichen nationalen („Barbara Radziwiłł“, 1858; „Georg Lubomirski“, 1860). Als dritter ist Josef Korzeniowski (1797—1863) zu nennen. Sein „Mönch“ (1830), worin er die Buße Bolesławs des Kühnen im Kloster Ossiach behandelte, sein „Andreas Báthory“ (1846) gehören jedenfalls zu den wertvolleren Schöpfungen der eigentlichen Romantik.

Sortgeführt wurde diese Richtung im Sinne des allgemeinen mitteleuropäischen Epigonismus von Mieczysław Ro-

¹⁾ Słowacki sah in der slawischsprachigen Bevölkerung, die von den fremdöftlichen (germanischen) Herren unterworfen wurde, das edlere Element.

manowſſi (1834—1863), der ſeine Tragödie aus der Vorzeit „Popiel und Piaſt“ auf den Gegenſatz zwiſchen ſlawiſchem und deutſchem Weſen aufbaute, von Ludwig Kondratowicz (Pſeudonym Władysław Syrokomla, 1823—1862), Adam Asnyf (Pſeudonym El . . y, 1838—1897; „Kiejſtut“, „Cola di Rienzo“), Władysław Bełza („Kaſpar Karliński“, 1874), Alexander Przedziecki (geſt. 1871; „Halſzka von Oſtrog“), von Jadwiga Luſzczewſka (Pſeudonym Deotyma, 1832—1908; „Wanda“, „Boleſław der Große“) und noch manchen andern. Der Hauptvertreter des hiſtoriſchen Dramas der 1870er Jahre, die eine ſtarke Entfaltung des Theaters ſahen, war Joſef Szujſki (1835 bis 1883). Er ſchrieb (ſeit 1857) eine große Reihe von Stücken, darunter einen „Copernicus“, einen „Georg Lubomirſki“, einen „Savonarola“, einen „Nero“, alle in einer gewiſſen Formſicherheit, aber auch in einer rhetoriſchen Breite, die ſie ſehr raſch veralten ließ. Einen großen Erfolg hatte damals der „Veit Stoß“ des Schaufpielers Vincenty Kapacki. Daß auch Graf Ignacy Kraſzewſki (1812—1887), der unermüdliche Romanſchriftſteller, gelegentlich unter die Dramatiker ging („Halſzka von Oſtrog“), ſei ebenfalls verzeichnet.

Neben der hiſtoriſchen Zeit verlangte auch auf der polniſchen Bühne die Gegenwart ihr Recht. Aber ſie erſchien zunächſt entweder melodramatiſch im Volksſtück oder im Verſgewand, wie vor allem in den Luſtſpielen des Grafen Alexander Fredro (1794—1870), des „polniſchen Molières“. Fredro veröffentlichte zwiſchen 1821 und 1835 neunzehn Stücke, und in ſeinem Nachlaß fanden ſich noch fünfzehn weitere. Am gelungenſten ſind „Herr Geldhab“, „Mädchenschwüre“, „Nur jovial“, „Die Rache“. Fredro nahm Molière zum Vorbild, aber ſeine Art war milder, ſchon an die Scribes erinnernd. Sein Sohn, Jan Alexander (1829—1891), war glücklich in leichten Einacten, Blüetten und Dialogen, die auch auf deutſchen Bühnen gern geſpielt wurden („Vor dem Frühſtück“, „Der Mentor“, „Die einzige Tochter“).

Das Lustspiel blieb ziemlich lange die einzige dramatische Gattung, worin die wirkliche Gegenwart dargestellt wurde. „Izora“ (1829) von Odyniec war ein Einzelfall. Erst Josef Korzeniowski, der wegen seiner historischen Dramen bereits genannt wurde, erfüllte das Gegenwartstüd mit dem vollen Inhalt der Zeit. In den „Karpatengóralen“ gab er ein leidenschaftliches Bild des Volkes, wie es mit den Organen des Staates kämpfte, nicht mehr ein Bild, wie es Feste feierte und tanzte, in den „Juden“ (1843) trat er für die bürgerliche Gleichstellung der Juden ein — damals eine brennende Frage. In seinen Lustspielen vermied er das gemacht Überlustige und schuf so das feine Gesellschaftspiel „Sträulein Frau“ und, in der historischen Manier Scribes, die Komödie „Schnurrbart und Perücke“.

Die Ungunst der Verhältnisse ließ Korzeniowski sich späterhin fast ausschließlich dem Roman widmen. Aber die Generation, die um 1870 auftrat, hat ihm gleichwohl viel zu verdanken. Ausländische Einflüsse wirkten mit. Augiers Auffassung, das Geld sei am häufigsten das treibende Motiv im Handeln des Gegenwartmenschen, beherrscht eine ganze Reihe von Lustspielen und Schauspielen, wenn auch nur selten so ausschließlich wie die „Epidemie“ — die Börsenepidemie ist gemeint — von Josef Narzyski (1839—1872). Narzyski selbst gab dasselbe Thema in seiner feineren Form: „Die Positiven“. Das sind die illusion- und ideallosen Menschen dieser Epoche. In ähnlicher Richtung, wenn auch meist als lachende Philosophen, schrieben Siegmund Sarniecki (geb. 1837), Edward Lubowski (geb. 1838) und Kazimierz Zaleski (geb. 1849). Josef Bliżniński (1827—1893) schilderte, weniger satirisch als freundlich verstehend, die Eigenheiten des Landadels, dem er selbst angehörte. Michał Balucki (1837—1901) pflegte das tendenzlose Lustspiel und den Schwank, Władysław Ludwig Anczyc (Anschütz, 1823—1883) das Volksstüd.

In der Folge fand auch der Naturalismus Eingang. Ihn vertreten Ignacy Maciejowski (Pseudonym Sewer, 1839—1901),

der Verfasser des Bauernstückes „Marcin Luba“, und Gabriela Zapolska (geb. 1860) in Dramen wie „Die Moral der Frau Dulska“ (1906). Sozialistische Tendenzdramen schrieb Władysław Odoński (eigentlich Alexander Swiętochowski, geb. 1846); nach ihm würden alle Mißstände behoben sein, wenn der Arbeitgeber die Arbeiter am Gewinne teilnehmen ließe („Aurelius Wiszar“), was in England und Deutschland bekanntlich schon seit langem vielerorts geschieht, nur daß der Arbeitgeber für sein größeres Risiko immerhin noch einen etwas höheren Anteil für sich begehrt. Wo es Mode geworden ist, die Revolution zu predigen, fällt Adam Kreczowiecki antirevolutionäres Stück „Wir“ auf. Zaleski ging von seinen Lustspielen zu Dramen in Ibsens Art über.

Die Moderne brachte wie anderswo, doch weit ausschließlicher, das Stildrama, das historische wie das symbolische, wieder in Aufnahme. Słowacki wurde jetzt „entdeckt“ und als Vorläufer gepriesen; namentlich „Balladyna“ und „Lilla Weneda“ erweckten bei den Aufführungen, die man veranstaltete, den höchsten Enthusiasmus. Die tiefen Mängel Słowackis wurden übersehen oder zu Vorzügen gestempelt. Die Neuromantik verfiel um so leichter in Zerflossenheit und bloße Rhetorik. Der Unterschied vom Epigonismus lag vielfach nur in dem Gebrauch eines andern, des jetzt modischen, aber bereits auch bedenklich konventionellen Stils. Am höchsten stehen die Schöpfungen Stanisław Wyspiański, dem schon als immerhin bemerkenswertem Maler eine stärkere Vorstellungskraft eignete. Wyspiański (1869—1907) begann als Dramatiker mit der „Legende“ (1892), worin er die Sage von Krok, dem ersten Polenherzog, behandelte — Krok ist das altnordische Krate, das deutsche Roch (latiniert Rochus) —, dichtete dann schönheitfreudige Griechendramen („Meleager“, „Protesilaos und Laodamia“), vor allem aber nationale Stücke. Episoden aus dem Aufstand von 1831 waren „Lelevel“ — der polonisierte Deutsche v. Löll-

hövel gab seinem Namen diese Form — und „Die Warschauerin“, breite farbige Gesichtsbilder „Bolesław der Kühne“ und „Kasimir der Große“, am stärksten aber wirkte das symbolische Drama „Die Hochzeit“ (1901), worin die reale Gegenwart mit phantastischen Geistererscheinungen aus der stolzen Vergangenheit verquidelt war, das Ganze ein Mahnruf, der Stunde gewärtig zu sein, da das Königreich Polen wieder aufgerichtet werden würde. Die anderen Vertreter der Moderne sind vorzugweise Lyriker, gleichwohl schrieb so gut wie jeder von ihnen auch ein oder mehrere Dramen: Kazimiéř von Tetmajer (geb. 1863) die historische Tragödie „Zawisza der Schwarze“ (1901) und die symbolische Dichtung „Die Revolution“ (1906), Jan Kaszprowicz (geb. 1860) das Salomedrama „Das Mahl des Herodes“ (1905), Lucyan Rydel (Riedel, geb. 1868) das Märchen und Wirklichkeit verwebende Spiel „Der Zauberkreis“. Daneben können noch einige Stücke von weniger hervortretenden Talenten genannt werden: „Amor und Psyche“, „Jole“ (ein Renaissancestück) und „Der Diktator“ (Langiewicz, der Diktator von 1863 ist gemeint) von dem etwas akademischen Jerzy Żuławski, (geb. 1874), der symbolische „Schatz“ — das Ideal, das, wirklich geworden, seinen Zauber verliert — von Leopold Staff (geb. 1878) und „Diana“, eine Episode aus Poniatowski's Leben, von Maryla Wolſta 3 Młodnicki (geb. 1874).

Das Gegenwartsdrama hat unter den Modernen zwei bemerkenswerte Vertreter: Stanisław Przybyszewski (geb. 1868) und Jan August Kisielewski (geb. 1870). Przybyszewski ist auch als Dramatiker („Der Tanz der Liebe und des Todes“) der selbst neurasthenische Schilderer neurasthenischen Triblebens. Echte dramatische Wirkung ist ihm versagt, aber er zwingt alle in seinen Bann, die auf ihn gestimmt sind. Kisielewski zeichnet dagegen seine Menschen und Übermenschen mit der überlegenen Schärfe des Außenstehenden. Namentlich das Drama „Im Netz“ hatte starken Erfolg.

Das magyarische Drama.

Der ansehnlichen magyarischen Erzählkunst steht ein nur wenig ebenbürtiges Drama zur Seite. Es fehlten die natürlichen Vorbedingungen. Die Umgangssprache der Gebildeten und zumeist ihre einzige Sprache war bis tief in die zweite Hälfte des Jahrhunderts Deutsch. Da ließ sich wohl für Bücher in magyarischer Sprache, die in das ganze Land ausgingen, ein entsprechender Absatz schaffen (und die Bemühung patriotischer Männer in dieser Hinsicht trugen bald genug Frucht, was wieder aneiferte), aber die Theater mußten mit der Menge rechnen, wenn sie Gewinn bringen sollten, und dafür fehlten eben die Leute, die das Magyarische genügend verstanden. In Preßburg und Odenburg, den beiden Hauptkulturstädten neben Pest, die allerdings durch das Zentralisiersystem mit der Zeit ihre Bedeutung verloren, wurde bis vor wenigen Jahren deutsch gespielt, da ja die Bevölkerung nahezu ausschließlich deutschen Stammes ist.

So fehlte dem magyarischen Drama noch mehr als dem russischen und polnischen die eigentliche Grundlage. Man schrieb Dramen entweder, um der nationalen Idee zu dienen, eine Literatur zu schaffen, oder für die bescheidenen Bedürfnisse der wirklichen Magyaren, die ja nur einen kleinen Teil der Bevölkerung Ungarns bildeten und später auch nur künstlich (durch Assimilierung von Deutschen, Slawen und deutschsprachigen Juden) zur heutigen Zahl anwuchsen. Als magyarischer Patriot wurde derart der assimilierte Slawe Andreas Dugonics (1740—1818), ein Piarist, zum Dramendichter, allerdings mehr Dramenübersetzer; denn seine selbständige Arbeit beschränkte sich fast ganz darauf, aus den Personen seiner deutschen Vorlagen Magyaren zu machen, so aus einer Inez de Castro eine „Maria Bátor“ (das Original war eine „Inez de

Castro", 1784, von Friedrich Grafen von Soden). Ebenso als Patriot schrieben der berühmte Mathematiker Sarkas Bólyai (1775—1856), ein aus dem Széklerland gebürtiger Kalviner, und der Lyriker Michael Csokonai (1773—1805), gleichfalls Kalviner. Als Begründer des magyarischen Dramas gilt der Landedelmann Karl Kisfaludy (1788—1840). Er als der erste schrieb für die damaligen magyarischen Wanderschauspieler eine Reihe spielbarer Stücke, historische Dramen, darunter eine Bearbeitung von Bólyais „Mohammed II.“ („Irene“), eine „Maria Széchi“, einen „Simon Kemény“, und Lustspiele („Die Freier“, „Die Verschworenen“, „Der Mädchenwächter“), bescheidene Leistungen übrigens, die das Niveau eines Raupach und Kozzebue ihrer Vorbilder, nicht erreichen. Kisfaludys Stücke sind nicht vor 1817 verfaßt worden, da war aber bereits jenes Werk geschrieben, das in der Folge den größten Ruhm der magyarischen Bühne bilden sollte, der „Bánkban“ (Banus Bank = Benedikt) von Josef Katona (1792—1830). Das Drama entstand vor 1814, wurde bei einem Preisausschreiben eingereicht, aber nicht berücksichtigt; 1821 erschien es im Druck, auch da zunächst, ohne bemerkt zu werden. Katona hatte in seiner kalvinischen Strenge die modische Schönrederei und Sentimentalität vermieden und sich an Shakespear gehalten. Grillparzers Behandlung desselben Stoffes („Ein treuer Diener seines Herrn“, 1828) hat vor der Katonas die bessere Technik, die schärfere Zeichnung der Charaktere voraus, steht ihr aber an leidenschaftlicher Intraft nach.

Im Jahre 1837 wurde in Pest ein ständiges magyarisches Theater gegründet; Preise sollten das Schaffen noch weiter anregen. Dieser Zeit gehören die meisten Arbeiten des adeligen Michael Dörösmarty (1800—1855) an, seine eigenen Stücke aus der vaterländischen Geschichte: „Banus Márton“, „Das Opfer“ und „Cillei und die Hunyadis“ — andere wie „König Salomon“ (von Ungarn) und „Die Bluthochzeit“ waren

vorausgegangen —, seine Übersetzungen von „Julius Caesar“ und „König Lear“. Shakespeare, aber auch die deutschen Schicksalstragödien und Victor Hugo waren die Vorbilder, Shakespeare besonders für das romantische Märchenspiel „Csongor und Tünde“ (1831). Neben Dörösmarty steht in weit größerer Fruchtbarkeit Eduard Szigligeti (eigentlich Szathmári, 1814 bis 1878), der zuerst ebenfalls große vaterländische Dramen üblicher Art schrieb, dann aber, als die Reaktion die patriotischen Tiraden verbot, der Schöpfer des magyarischen Volksstückes wurde („Der Deserteur“, 1843; „Der Rothhirt“, „Der Zigeuner“). Von den bekannteren Schriftstellern jener Epoche hat sich kaum einer nicht im Drama versucht. Baron Joseph Eötvös (1813 bis 1871), der Verfasser des „Dorfnotars“, begann sogar als Dramatiker (die Lustspiele: „Die Kritiker“, „Die Heiratslustigen“; die Tragödie „Die Rache“), und auch Alexander Petöfi (ursprünglich Petrovits und lutherischer Slowake von Herkunft, 1822—1849) dichtete ein — wenig bedeutendes — Drama („Tiger und Hyäne“). Von anderen seien Josef Gaal (1811—1866) und Paul Csató (1804—1841) als Kisfaludys Nachfolger im Lustspiel, Siegmund Csató (1820—1847) und Karl Obernyif (1815 bis 1855) als Verfasser von Volksstücken genannt. Die Römertragödie „Der Günstling“ (1841) von dem kalvinischen Grafen Ladislaus Teleki (1811—1861), die satirische „Beamtenwahl“ (1843) von Ignaz Nagy (1810—1865) gehören zu den wenigen Ausnahmen nicht nach der tragischen oder komischen Schablone zugeschnittener Stücke.

Außerhalb wie Katonas „Bánbán“ in seiner Zeit steht die „Tragödie des Menschen“ (1861 gedruckt) von dem lutherischen Adligen Emerich Madách (1823—1864), das einzige dramatische Werk in magyarischer Sprache von Weltruf. Die Dichtung zwingt unbedingt zur Achtung, wie offen auch ihre Mängel liegen mögen. Madách war mehr Dilettant als Literat; Arány mußte ihm die Verse verbessern. Das Thema selbst,

das Adam und Eva in immer neuen geschichtlichen Verkörperungen zeigt, bedingte eine gewisse Wiederholung. Aber die Bilder sind groß erschaut und mit starken Strichen gezeichnet, die ganze Haltung hochgeistig und erfüllt von tragischer Stimmung, auch ihrem unerkennbaren Vorbild, Goethes „Faust“, gegenüber bemerkenswert selbständig. Ein biblisches Stück, „Moses“, und eine Zeitkomödie („Der Zivilisator“), jenes mit Anspielungen auf Kossuth, diese mit solchen auf den österreichischen Minister Bach, haben mehr nur ihres Autors wegen Interesse.

Die 1860er Jahre brachten auch der magyarischen Literatur das Gegenwartstück gesellschaftlich-sozialer Richtung, natürlich nicht im direkten Anschluß an Augier und den jüngeren Dumas, sondern an das von ihnen ausgehende deutsche Drama und an die deutschen Fassungen ihrer Stücke. Wie Kisfaludy als Schöpfer des historischen Dramas, so gilt Gregor Csiky¹⁾ als Schöpfer des bürgerlichen, aber doch auch nicht ganz mit Recht. Denn schon vor seinen ersten Bühnenwerken erschienen die realistischen, sozial gerichteten Komödien Stefan Toldys, des Sohnes des Literaturhistorikers Schedel (später magyarisiert Toldy). Toldy (1844—1879) wendete sich darin gegen die in Ungarn seit jeher grassierende Protektionswirtschaft („Die guten Patrioten“, 1872) und gegen die Aspirationen der eben emanzipierten Juden („Die neuen Menschen“). Csiky trat erst 1875 als Dramatiker auf (mit dem Lustspiel „Das Orakel“), und erst die „Proletarier“ (1880) waren ein Sittenstück im damaligen Sinne. Es folgten, bald tragisch, bald heiter, „Glänzendes Elend“, „Blasen“, „Die Großmama“, daneben aber auch die historischen Tragödien „Der Magus“ und „Spartacus“. Denn neben dem Realismus bestand auch die epigonische Romantik noch unbeschränkt fort; Zeugnis dafür sind die Kostümstücke Eugen von

¹⁾ 1842—1891, ursprünglich katholischer Priester, seit 1881 evangelisch.

Rátfosi¹⁾ und Ludwig Dóczi²⁾). Rátfosi schrieb daneben auch eine realistische Bauerntragödie („Magdalena“), Dóczi neben dem auch in Deutschland bekannt gewordenen „Kuß“ das wegen seines Stoffes wertvollere Schauspiel „Gemischte Paare“ (Ehen zwischen Christen und Juden). Als ein Nachfolger Szigligetis ist Eduard Tóth (1844—1876) mit seinem Volksstück „Der Dorflump“ zu nennen.

Die neueste Zeit, die wieder die Politik in den Vordergrund rückte, brachte eine merkliche Ebbe in die dramatische Literatur. Die leichteste aus- und inländische Operette überflutete die Theater; ernste Werke fanden nur ausnahmsweise Interesse. Die stärkste Dramatikerbegabung ist der Schwabe Franz Herczeg (ursprünglich Herzog, geb. 1863), gleich glücklich in der Schilderung des Provinzlebens („Die Tochter des Nabobs von Dolova“) und im vollstümlichen Historienbild („Brigadier Ocskay“, aus der Zeit des Rákóczy'schen Aufstandes), in der Satire („Eine Hand wäscht die andere“) und im geschichtlichen Drama („Byzanz“). Géza Gárdonyi (eigentlich Ziegler, geb. 1863) schrieb das geschätzte Volksstück „Der Wein“, Josef Prém (Prém, geb. 1850) Gesellschaftsatiren. Auch in Deutschland bekannt wurden Franz Molnár (geb. 1878, ursprünglich Neumann und jüdischer Herkunft) mit seinem von Wildes Lustspielen inspirierten „Teufel“ und Melchior Lengyel (ursprünglich Polatschef [?]) und ebenfalls jüdischer Herkunft) mit seinem Japanerstück „Taifun“.

¹⁾ Geb. 1842, ursprünglich Kremser.

²⁾ Geb. 1845, ursprünglich Dux, jüdischer Herkunft, später in den Freiherrnstand erhoben.

Register.

- Abdison 85.
Agrell 124.
Aicard 46.
Aischylos 1, 7.
Alfaw 131.
Alexandrow 130.
Alfieri 7, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61,
62, 63, 67, 74, 83, 87.
Almeida-Garrett 81.
Almquist 123, 124, 125.
Ancelot 12.
Ancey 34, 35.
Anczyc 140.
Andersen 110.
Andrejew 134.
Andrieux 11.
d'Annunzio 7, 58, 69, 74, 94.
Antoine 31, 33, 34, 36.
Antona Traversi, C. 72, 73.
Antona Traversi, G. 72, 73.
Arány 145.
Aristophanes 1, 7, 48, 51, 63.
Aristoteles 3.
Arnault 10.
Arnesen 109.
Arnold, M. 91.
Arrighi 68.
Asnyf 139.
Augier 19, 21, 22, 23, 24, 25, 28,
29, 30, 32, 35, 46, 67, 69, 70, 79,
96, 131, 140.
Austin 93.
Autran 19.
Awertiew 130.
- Bagger 111.
Bahz 73.
Baillie 84.
Balaguer 80.
- Balmont 134.
Baludi 140.
Balzac 22, 24.
Bang 112.
Bannille 20.
Barter 98.
Barrett Browning 88.
Barrie 98.
Barrière 26, 27.
Bataille 43.
Battaglia 64.
Baudelaire 20.
Beaumarchais 9, 11, 62.
Becque 31, 32, 33, 38, 72, 98, 104.
Becquer 76.
Beddoes 90.
Belot 27.
Belotti Bon 67.
Benedetti 60.
Benedig 95.
Benelli 73.
Benevente 80.
Benzon 112, 113.
Berchet 61.
Bergerat 46.
Bergb 101, 102.
Bergström 125.
Bernard, Tristan 41.
Bernhardt, Sarah 20, 41.
Bernstein 44, 105, 113.
Bersezio 68.
Bertolazzi 69, 72.
Bertolotti 60.
Berton 41.
Bestow 122, 123.
Beyle 11, 32.
Biefter 82.
Bilderdijk 101.
Binyon 95.

Bisson 41.
Bjerregaard 115.
Björnson, Björn 120.
Björnson, Björnstjerne 7, 70,
111, 116, 117, 118, 119, 120, 121,
122.
Blanche, A. 124.
Blanche, Th. 125.
Blizjanski 140.
Boborykin 131.
Boeken 104.
Boelen 103.
Boguslawski 135.
Böhl von Haber 77.
Boito 73.
Bojer 121.
Bofer 91, 94.
Bólyai 144.
Bon 62.
Boni 64.
Börjeson 124.
Bornier 21.
Bouchor 47.
Boucicault 90.
Bouilhét 21.
Bourget 36, 40.
Bovio 73.
Boyle 100.
Bracco 71, 73.
Brandes, E. 112, 113, 120.
Brandes, G. 113, 114.
Bredahl 108.
Bretón de los Herreros 79.
Bridges 93.
Brieux 35, 37, 38, 99.
Brjussow 134.
Brofferio 60, 67.
Brown 85.
Browning 84, 87, 88, 92.
Bruno 54, 75.
Bull 120.
Bulwer 89, 94.
Busnach 30.
Butti 71.

Buyffe 105.
Byron 83, 84, 85, 86, 87, 88, 94,
101.
Byron, S. J. 95.
Caballero 77.
Caillavet 41.
Calderon de la Barca 75, 77,
78, 109.
Calvet 81.
Calvi 73.
Camara 82.
Campoamor 79.
Capendu 27.
Capuana 69.
Capus 41.
Carcano 65.
Carlyle 88.
Castellazzo 65.
Castello Branco 81.
Castelnuovo 67.
Castelvecchio 65, 66, 67.
Cavalotti 65.
Cavestany 80.
Céard 34.
Celestina 75.
Cervantes 75.
Cesareo 73.
Ceunis 104.
Chateleur 103.
Chénier, M. J. 9, 10.
Cherastow 126, 127.
Chmielnidij 129.
Chomjatow 128.
Christiansen 111, 112.
Clavijo 77.
Cognetti 69.
Coleridge 84.
Collell 81.
Coppée 20, 45, 46.
Corneille 3, 4, 7, 8, 9, 76.
Cornwall 89.
Corradini 73.
Cossa 64, 65.

Costa 63.
 Courteline 40.
 Csakó 145.
 Csakó 145.
 Csiky 146.
 Csokonai 144.
 Cuciniello 65.
 Curel 34, 35, 36, 37, 38.

Dantas 82.
 Dante 63.
 Daudet 26, 30, 31.
 Davidson 94.
 Decourcelle 41.
 Delavigne 12, 18.
 Deotyma [Luzyczewska].
 Descaves 34, 35.
 Deßanberg 102.
 Devore 43.
 Diderot 9, 62.
 Dóczy 147.
 Donnay 38, 40, 44.
 Drachmann 111, 114.
 Dryden 84.
 Ducis 9.
 Dugonics 143.
 Dumas d. A. 15, 16, 18, 28, 63,
 78, 81.
 Dumas d. J. 22, 23, 24, 27, 30, 31,
 35, 67, 69, 79, 96, 113, 124, 131,
 146.
 Duje 18, 57, 74.
 Duyje 102.
 Dymow 134.

Echegaray 79.
 Eden 103, 105.
 Egan 89.
 Egge 121.
 Eguilaz 79.
 Emants 104.
 Emerson 51.
 d'Ennery 27, 28, 41.
 Ennes 82.

Eötödö 145.
 Erdmann-Chatrian 26.
 Esman 112, 113.
 d'Esparbès 48.
 Euripides 1, 11.
 Ewald 106, 107,

Fabre 43.
 Fabbri 61, 62.
 Fambri 65.
 Federici, Cam. 63.
 Federici, Carlo 63.
 Feliański 135.
 Feodorow 134.
 Ferrari 66, 68.
 Ferravilla 68.
 Feuillet 25, 26, 30.
 Seydeau 41.
 Flaubert 28, 29, 30, 32, 33, 49, 97.
 Flers 41.
 Fogazzaro 71.
 Fonwijn 126, 129.
 Ford 90.
 Fort 48.
 Fortis 65.
 Foscolo 59, 61.
 Fouffier 25.
 France 41, 47.
 Fredro, A. 139.
 Fredro, J. A. 139.

Gaal 145.
 Gad 113.
 Gallina 68.
 Galsworthy 99.
 Gamerra 63.
 Gandillot 41.
 Garborg 121.
 Garczyński 138.
 Gárdonyi 147.
 Garnett 93.
 Gautier 20, 46.
 Gazzoletti 64.
 Gherardi del Testa 66.

Giacometti 64, 65, 67, 69.

Giacofa 70.

Gide 53.

Gil y Zarate 78.

Girardin 19.

Giraud 62.

Gjellerup 111, 114.

Glanor 103.

Gobineau 17.

Goethe 14, 60, 61, 63, 83, 84, 86,
114, 129, 136, 146.

Gogol 130.

Goldoni 54, 56, 57, 62, 63, 66, 67,
68.

Gomes de Amorim 82.

Somez de Avellaneda 78.

Goncourt 29, 31, 44.

Gondinet 27.

Gorjtij 133.

Gorostiza 78.

Gourmont 48.

Graf 75.

Gregory 100.

Gribojedow 129.

Grillparzer 84, 109, 144.

Grundy 95, 96.

Gualtieri 65.

Guarini 55.

Gubernatis 65.

Guignon 43, 44.

Guimerà 80, 81.

Guiraud 12.

Gutierrez 77.

Halévy 27.

Hallström 126.

Hamsun 121, 122.

Hankin 98.

Hardy 3, 4, 8.

Harßenbusch 77, 78.

Hauß 108, 109.

Hauptmann 6, 7, 45, 49, 70, 88,
99, 134.

Hebbel 6, 7, 94, 109, 129.

Hedberg, Sr. 124.

Hedberg, T. 125, 126.

Hegenscheidt 104.

Heiberg, G. 120.

Heiberg, J. C. 108, 109, 110.

Heijermans 104, 105.

Hennique 34, 45.

Heraud 90.

Herczeg 147.

Hermant 42, 45.

Hérolf 52, 53.

Herz 109, 110.

Hervieu 35, 38, 39, 45.

Heyft 103.

Hiel 103.

Hofdijf 101, 102.

Holberg 107, 109, 110, 113, 115,
122.

Holstein 115.

Horaz 3, 136.

Horne 90.

Hostrup 110, 112.

Hugo 7, 14, 15, 16, 18, 28, 45, 63,
78, 81, 83, 101, 137, 145.

Hunt 85.

Huysmans 40.

Jacobsen 110, 111.

Janin 18.

Janſon 121.

Jbſen 7, 33, 49, 69, 70, 71, 80, 95,
96, 111, 113, 116, 117, 118, 119,
120, 121, 122, 124, 133, 141.

Jensen, J. D. 115.

Jensen, P. A. 116.

Jerrold 89.

Jngeman 108.

Jolin 124.

Jones 95, 96.

Jouy 11.

Jrving 28, 83.

Jullien 34, 35.

Juſſſewitſch 134.

- Derlaine 20, 48.
Dervey 104.
Dicente 81.
Didal 80.
Diele-Griffin 53.
Digforþ 125.
Digny 15, 16, 44, 45.
Dilletard 27.
Dilliers de l'Isle-Adam 29, 31.
Dirgili 63.
Dislie 121.
Ditet 14.
Divarelli 60.
Dogt 120.
Dollmüller 74.
Dollo 66.
Doltaire 9, 83.
Dondel 100.
Dörösmarty 144, 145.
- Wagner, R. 54, 97.
Webster 90.
Wedekind 99.
Wergeland 115, 116.
- Wessel 107.
Węzył 136.
Wied 99, 112, 113.
Wilbe 29, 32, 94, 96, 97, 98, 99,
147.
Wills 94.
Wiselius 100, 101.
Wolsta z Młodničić 142.
Wordsworth 84, 88.
Wyspiański 141.
- Yeats 99, 100.
- Zacconi 74.
Zalewski 140, 141.
Zamacois 48.
Zamboni 66.
Zapolska 141.
Zappoli 66.
Zola 30, 31.
Zoppis 68.
Zorilla 78.
Żuławski 142.
Žype 52.
-

Gute Werke aus R. Voigtländer's Verlag in Leipzig

Das Deutsche Studententum von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart.
Von Dr. Friedrich Schulze und Dr. Paul Sigmant. Gr.-8°. XXIV,
487 S. 1910. M. 7.50, geb. M. 9.—.

Tägliche Rundschau: Wie das so gewordene Werk den ersten nennenswerten Versuch einer einheitlichen, umfassenden Behandlung eines Gegenstandes bietet, so bedeutet es vorderhand den Abschluß und die Krönung der Literatur über die Geschichte des Studententums und wird, was auf diesem Gebiete auch noch gebracht werden möge, stets einen wichtigen Markstein auf diesem Felde der Erkenntnis bedeuten.

Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte von Dr. phil. Albert Soergel. 8°. XII, 892 Seiten. Mit 345 Abbildungen. 2. unveränderter Abdruck. 9.—14. Tausend.
Ungebund. M. 10.50, in Leinen gebund. M. 12.50, in Halbfranzband M. 14.—.

Einer lebensvollen Schilderung der literarischen Zeitgeschichte wohnt eine unwiderstehliche Anziehungskraft inne. — Albert Soergel hat es meisterhaft verstanden, des ungeheuren Stoffes Herr zu werden. Eine Fülle gediegensten Urteils in glänzender Form! Die dem Text eingeflochtenen Leseproben lassen dem Leser auch die Eigenart derjenigen Schriftsteller näher treten, die er nicht selbst zu lesen vermag. Ganz neue Wege sind mit dem Bildwerk beschritten. Es soll, soweit das auf knappem Raum überhaupt möglich ist, die Beziehungen zwischen Dichtung und bildender Kunst zeigen, daher die Bildnisse vorwiegend von Künstlerhand und nicht klein und nebenbei, sondern groß und ausdrucksvoll.

Lebensbilder aus der Tierwelt. Naturgeschichte europäischer Säugetiere und Vögel. Herausgegeben von H. Meerwarth und K. Soffel.

Säugetiere, 3 Bände mit 1160 photographischen Aufnahmen freilebenden Wildes.

Vögel, 3 Bände mit 1541 photographischen Aufnahmen freilebenden Wildes.

Das Werk bedeutet eine Reform in der naturwissenschaftlichen Darstellungsweise; es ist die erste auf rein biologischer Grundlage geschriebene, überreich mit Freiaufnahmen lebender Tiere ausgestattete große Naturkunde. Im Gegensatz zu allen systematischen Werken ist das Werk ebenso unterhaltend, wie belehrend. Es ist entstanden aus Liebe zur Tierwelt und wird allen Freunden der Natur eine unererschöpfliche Quelle des Wissens und der Unterhaltung sein.

Jeder Band ist in sich abgeschlossen und einzeln käuflich und topet ungebunden M. 12.—, in Leinenband M. 14.—, in Halbfranz M. 15.—. Prospekte gratis.

C. G. Schillings, Mit Blitzlicht und Büchse im Zauber des Elefanto.
Kleine und verstärkte Ausgabe der beiden großen Werke des Verfassers.
6.—7. Auflage 1911. 26.—35. Tausend. 512 Seiten mit 83 der besten, urkundlich wiedergegebenen photographischen Tag- und Nachtaufnahmen von Schillings. Preis M. 5.—, in prächtigem Ganzleinenband M. 6.50.

Die beiden großen Werke verlieren dadurch nicht an Interesse, da sie durch eingehenden Text und erheblich reichere Illustration dem Jagdfreund, Zoologen und Sportliebhaber die ihn besonders fesselnden Einzelheiten bringen.

Mit Blitzlicht und Büchse. 4. Auflage (22.—25. Tausend) 1910. 558 Seiten mit 302 photographischen Abbildungen.

Preis M. 12.50, in elegantem Ganzleinenband M. 14.—.

Der Zauber des Elefanto. 496 Seiten mit 318 photographischen Abbildungen.
Preis M. 12.50, in elegantem Ganzleinenband M. 14.—.

Vollständiger, reich illustrierter Verlags-Katalog
ist durch jede gute Buchhandlung oder direkt vom Verlag zu beziehen

Gute Werke aus R. Voigtländer Verlag in Leipzig

Die Franzosenzeit in deutschen Ländern 1806—1815. In Wort und Bild der Mitlebenden. Herausgegeben von Dr. Friedrich Schulze. Gr.-8°. 2 Bände. 1. Band: XIV, 336 Seiten. 2. Band: IX, 379 Seiten. Mit 176 einfarbigen Abbildungen, 19 farbigen Tafeln, mit 15 teils mehrfarbigen Karten und Skizzen und 10 Facsimiledrucken. In 2 Ganzleinenbd. M. 20.—. In vorliegendem Werte ergreifen Setzgenossen selber das Wort, um von Dingen zu erzählen, die sie erlebt und an denen sie mitgewirkt haben.

1813—1815. Die deutschen Befreiungskriege in zeitgenössischer Schilderung. Mit Einführungen herausgegeben von Dr. Friedrich Schulze. Gr.-8°. 325 S. mit 79 Bildern auf 67 Tafeln, 14 farbigen Tafeln und 4 teils farbigen Karten. 9.—12. Tausf. 1913. Ungeb. M. 5.—, geb. M. 6.50, in Halbfr. M. 8.—. Dieses prächtige, reichhaltige und glänzend ausgestattete Werk, dessen billiger Preis geradezu verblüffend ist, eignet sich zu Geschenken für jung und alt. Zu Schulprämien besonders empfohlen.

Geschichte Rußlands von der Entstehung des russischen Reiches bis zur Gegenwart. Von Th. F. Pantenius. Gr.-8°. XII, 463 Seiten. Mit einer Karte. M. 7.—, Ganzleinenband M. 8.—.

Es ist kein schwer wissenschaftliches Buch, sondern es erzählt, klärt und sachlich, auf dreißig-jährigem Studium fußend, den Verlauf von Rußlands Entwicklung, charakterisiert anschaulich die Persönlichkeiten und entwickelt das Zuständige, ohne bei den Lesern Kenntnis der osteuropäischen Geschichte vorauszusetzen.

Erlebtes und Ersehntes. Eine Memoirensammlung. Herausgegeben von der „Freien Lehrervereinigung für Kunstpflege in Berlin“.

Werte berühmter Entdecker und Erforscher, Berichte aus vergangenen Kriegsjahren, Erinnerungen namhafter Persönlichkeiten sollen in der Sammlung nach und nach vereinigt werden. Der billige Preis der reich illustrierten Bände wird die Werke, die bisher in der Literatur verstreut und schwer zu erhalten waren, jedem zugänglich machen. — Die Bearbeitungen sind so gehalten, daß die Bände auch für unsere Jugend brauchbar werden, die die Heldentaten vergangener Zeiten in Begeisterung mitteilt.

Band 1: Im Reiche der Azteken. Die Eroberung Mexikos durch Ferdinand Cortez. Nach Berichten des Eroberers bearbeitet von Paul Schnyder. Mit 9 Abbildungen und 2 Kartenstücken. Kl.-8°. VII, 206 Seiten. In Pappband M. 1.80.

Band 5: Auf unbekanntem Meeren. James Coofs Tagebuch seiner dritten Entdeckungsfahrt in die Südsee und das Nordliche Eismeer. Ausgewählt von Paul Schnyder. Mit 13 Abbildungen. Kl.-4°. III, 236 Seiten. 1912. In Pappband M. 1.80.

Band 2: Aus dem großen Krieg. Schilderungen und Berichte von Augenzeugen. Ausgewählt und bearbeitet von Gerhard Krügel. Mit 17 Abbildungen. Kl.-8°. VII, 198 Seiten. In Pappband M. 1.80.

Band 6: Vor sechs hundert Jahren im Reiche der Mitte. Marco Polos Berichte über seine Reise nach China und seinen Aufenthalt am Hofe des Großkhans der Mongolen. Bearbeitet von Carl Meyer-Straumhold. Mit 10 Abbildungen. Kl.-4°. 192 S. 1912. In Pappband M. 1.80.

Band 3: Durch das tropische Südamerika. Aus Alexander von Humboldts Bericht über seine Reise in die Äquatorial-Gebenden des neuen Kontinents. Ausgewählt von W. S. Burr. Mit 10 Abbildungen. Kl.-8°. IV, 261 Seit. In Pappband M. 1.80.

Band 7: Aus dem Leben eines Wandervogels. Johann Gottfried Seumes Leben und Wanderungen, von ihm selbst erzählt. Ausgew. v. Paul Schnyder. Mit 20 Abb. Kl.-4°. 265 S. 1912. In Pappband M. 1.80.

Band 4: Aus deutscher Ritterzeit. Gedichte von Berlichingen, Hans von Scharnberg. Eigene Berichte ihres Lebens und ihrer Taten. Die Herren von Simmern. Bearbeitet von Franz Egin. Mit 23 Bildern. Kl.-8°. VIII, 198 Seit. In Pappband M. 1.80.

Band 8: Aus der französischen Revolution. Schilderungen u. Berichte von Augenzeugen. Ausgewählt und bearbeitet von Walter Friedrich. Mit 12 Abbildungen. Kl.-4°. 203 Seiten. 1912. In Pappband M. 1.80.

Jeder Band (Kl.-4°) in Pappband und Umschlag von Künstlerhand kostet nur M. 1.80, gebunden in Ganzleinen M. 2.25.

Gute Werke aus R. Voigtländer's Verlag in Leipzig

Gedichtsammlungen in künstlerischer Ausstattung. Preis in Leder je M. 3.—; in Leinen je M. 1.80

Vom goldenen Ueberfluß. Auswahl aus neueren Dichtern. Herausgegeben von Dr. J. Loewenberg. 111.—130. Ueb.

Was die Zeiten reiften. Auswahl aus älteren Dichtern. 5.—10. Tausend.

Sachende Lieder. Humoristische Lyrik. Herausgegeben von J. Berstl. 11. bis 15. Tausend.

Aus Volkes Herz und Mund. Volkslieder-sammlung. Herausgegeben von Georg Wehr. 5.—10. Tausend.

Am Liederquell der Dichter. Lyrik der Weltliteratur. Herausgegeben von Dr. Julius A. Wenzel. Neu!

Von allen Zweigen. Sammlung deutscher Gedichte. Herausgegeben von H. Lorenz, H. Rapdt und R. Röbger. 10.—14. Tausend. Neu!

Die hohen Auflagen sind der beste Beweis für die Güte der Bücher.

Unser Körper. Handbuch der Anatomie, Physiologie und Hygiene der Leibesübungen. Von Sanitätsrat Professor Dr. F. A. Schmidt in Bonn. 4. Auflage. 1913. Gr.-8°. XX, 661 Seiten mit 576 Abb. und einem Anhang: Erste Hilfe bei plötzlichen Unglücksfällen. M. 12.50, geb. M. 14.—.

Bei uns zu Haus. Eine Sibel für kleine Stadtleute. Von Fritz Gansberg. Mit Bildern von Arpad Schmidhammer. Siebente Auflage. 1912. 8°. 122 Seiten. Gebunden M. —.70.

Kunstgenuß auf Reisen. Von Ludwig Dollmann. Buchschmuck von Franz Hein. 2. Auflage. 1911. Kl.-8°. (Baedelerformat und -Ausstattung.) Gebunden M. 2.—.

Die bildende Kunst im deutschen Unterricht der Prima. Von Prof. Dr. Karl Kinzel. Kl.-8°. 1911. 62 Seiten. M. 1.—.

Aus der Werkstatt der experimentellen Psychologie und Pädagogik. Von Rudolf Schulze. Dritte, stark vermehrte Auflage. 1913. Gr.-8°. X, 354 Seiten mit 611 Abbildungen im Text. Geheftet M. 6.—, gebunden M. 7.—

Aus einem Briefe von Wilhelm Wundt an den Verfasser:

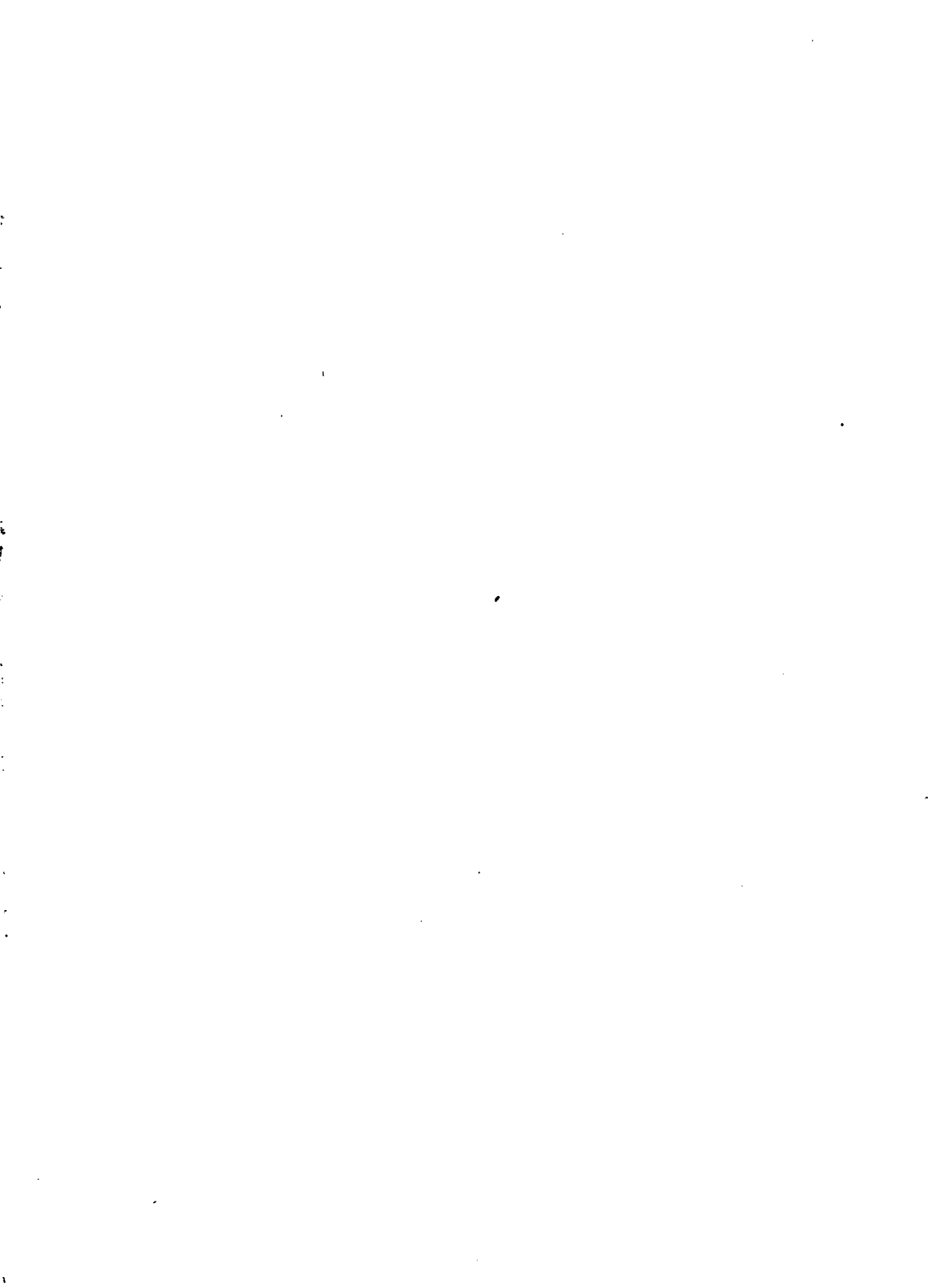
„Nachdem ich einen großen Teil des Buches gelesen, möchte ich nicht säumen, Ihnen nochmals für das schöne Werk zu danken. Sie haben es in vortrefflicher Weise verstanden, durch Bild und Beschreibung zusammen selbst denjenigen in die experimentelle Psychologie einzuführen, der keine Gelegenheit hat, sich aus eigener Anschauung von der Anstellung psychologischer und pädagogisch-psychologischer Versuche zu unterrichten...“

Die deutsche Nationalschule. Beiträge zur Schulreform aus den deutschen Land-Erziehungsheimen I. Von Hermann Lieh. 1911. Gr.-8°. 96 Seiten mit 1 Tafel. Geheftet M. 2.—, kart. M. 2.50.

Zahlreich sind die Reformversuche, denen unsere Schulen aller Arten in den letzten Jahrzehnten unterworfen worden sind, doch bestanden diese Reformen eigentlich stets immer nur darin, daß man einzelne Kleinigkeiten änderte, ohne je zu fragen, ob denn das Fundament noch trägt, auf dem weitergebaut werden soll. Und diese Frage ist gerade die wichtigste von denen, die Lieh beantwortet. Welches sind die Aufgaben der heutigen Schule? Was soll denn der junge Mensch überhaupt lernen? Wie sind die Ergebnisse der modernen Wissenschaft im Unterrichte zu verwerten? Welches sind die Wege zu der in letzter Zeit geradezu zum Schlagwort gewordenen „staatsbürgerlichen Erziehung“? Das ist nur eine geringe Menge der beantworteten Fragen und auf ihnen bauen sich die positiven und durch langjährige Erfahrung gerechtfertigten Vorschläge auf.

Vollständiger, reich illustrierter Verlags-Katalog
ist durch jede gute Buchhandlung oder direkt vom Verlag zu beziehen





UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY,
BERKELEY

**THIS BOOK IS DUE ON THE LAST DATE
STAMPED BELOW**

Books not returned on time are subject to a fine of 50c per volume after the third day overdue, increasing to \$1.00 per volume after the sixth day. Books not in demand may be renewed if application is made before expiration of loan period.

JUL 17 1924

8 Apr '59 MR

REG'D LD

APR 16 1959

264337

Hansen

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

